sanathayat 12

Theodor W. Adorno

kültür endüstrisi

kültür yönetimi

Sunuş

J.M. BERNSTEIN



THEODOR W. ADORNO

Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi

THEODOR W. ADORNO (1903, Frankfurt - 1969, İsviçre) Frankfurt Okulu ya da "eleştirel kuram" olarak bilinen düşünce okulunun en önemli mensuplarındandır. Frankfurt Üniversitesi'nde (bugünkü Goethe Üniversitesi) felsefe, müzikoloji ve sosyoloji eğitimi aldı. Alban Berg'le kompozisyon üzerine çalıştı, dönemin en önemli eleştirmenlerinden Siegfried Kracauer'la Kant metinlerini inceledi. Frankfurt Okulu'nun diğer önemli figürlerinden Walter Benjamin ve Max Horkheimer'la üniversite yıllarında tanıştı. Benjamin'le bu yıllarda başlayan ve her ikisinin düşüncelerini karşılıklı olarak etkileyen yazışmaları, 1940'ta Benjamin'in ölümüne dek devam etti. 1925'te Viyana'ya giderek Arnold Schönberg ve Anton Webern gibi avangard bestecilerle çalıştı, Schönberg'in "yeni müziği" üzerine incelemeler kaleme aldı. Frankfurt'ta Kierkegaard üzerine tamamladığı tezinin ardından üniversitede ders vermeye başladı, ancak Nazilerin iktidara gelmesiyle birlikte babasının Yahudi olmasından ötürü 1934'te İngiltere'ye gitmek zorunda kaldı. Horkheimer'ın idaresinde olan ve Nazi rejimi yüzünden New York'a taşınan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün *Zeitschrift für Sozialwissenschaft* dergisinde yazıları yayınlandı; özellikle "Caz Üzerine" (1936) adlı metni, daha sonra Horkheimer'la geliştirecekleri "kültür endüstrisi" eleştirisinin nüvelerini içeriyordu. 1938'de Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nde çalışmak üzere New York'a göç etti. ABD'de geçirdiği yıllarda, Horkheimer'la birlikte *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ni (1944) yazdı; Avusturyalı sosyolog Paul Lazarsfeld'le kitle iletişim araçlarının etkilerini inceledikleri "Radyo Projesi" üzerinde çalıştı; *Dr. Faustus* adlı romanı için Thomas Mann'a müzik danışmanlığı yaptı; azınlıklara yönelik önyargıları inceleyen ve aynı adla yayınlanan *Otoriter Kişilik* (1950) başlıklı araştırmayı yönetti. Savaşın ardından Frankfurt'a dönerek yeniden buraya taşınan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nü yönetti. Önemli yapıtları, *Philosophie der Neuen Musik* (1949, Modern Müziğin Felsefesi); *Dialektik der Aufklaerung* (*Aydınlanmanın Diyalektiği*, Horkheimer'la, 1944, yeni çevirisiyle Kabalcı tarafından yayınlanacak); *Minima Moralia* (1951, Metis); *Ästhetische Theorie* (1970, Estetik Kuramı).

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Bütün hakiki sanat ve felsefe eserleri, toplumun yaşadığı hayattan kendilerini ayırt etmekle birlikte, her zaman onunla ilişki içinde olmuşlardır. Bu kadar körcesine ve acımasızca kendi kendini tekrar eden hayatın günahlarını reddetmeleri, bağımsızlık ve özerkliklerinde ısrar etmeleri, bilinçsiz de olsa, bir özgürlük vaadini ima eder.

Theodor W. Adorno

THEODOR W. ADORNO

Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi

ÇEVİRENLER
Nihat Ülner - Mustafa Tüzel - Elçin Gen



iletişim

İletişim Yayınları 1251 • sanathayat dizisi 12
ISBN-13: 978-975-05-0525-6

1-5. BASKI 2007-2009, İstanbul
6. BASKI 2011, İstanbul

•

DİZİ EDİTÖRÜ VE DERLEYEN Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Ata Öztürk
KAPAK FİLMİ Mat Yapım
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Asude Ekinci
DİZİN Elçin Gen
MONTAJ Şahin Eyilmez
BASKI ve CİLT Sena Ofset
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

•

İletişim Yayınları
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Fax: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İÇİNDEKİLER

Sunuş

J. M. BERNSTEIN

Sunuş*

Olumlayıcı bir postmodernist kültür fikri etrafındaki hararetli tartışmalar, bir yandan yüksek modernist sanatın iddialarının kuramsal düzlemde sürekli aşınmasına neden olurken, popüler kültürün (kitle kültürünün) niteliğine ve imkânlarına dair pozitif bir yeniden değerlendirmenin de önünü açtı. Bu eleştirel yeniden değerlendirmeler, çoğunlukla Theodor Adorno'nun kültür kuramına yönelik sürekli bir eleştiri biçiminde karşımıza çıkar. Adorno'nun modernist sanatı tavizsiz bir biçimde savunup kitle kültürünü "kültür endüstrisi"nin ürünü olarak tavizsiz biçimde eleştirdiği açıktır; bu, postmodernizm taraftarları için, kültürün demokratik dönüşümüyle ilgili iddialarını net biçimde ifade etmelerini sağlayan bir tür karşı kutup işlevi görmüştür. Onlara göre Adorno, herkese açık bir kültüre karşılık kendi içine kapalı sanatsal modernizmi savunan bir elitisttir. Eleştirel kuramında sanatsal modernizm pro-

* Bu metin, J. M. Bernstein'ın *Culture Industry* (Routledge, 1991) adlı derlemeye yazdığı sunuştur. Yazarın izniyle yayınlanmıştır.

jesinin devam etmesi çağrısında bulunur ve kültür endüstrisinin ürünlerinde sadece manipülasyon ile şeyleşmenin izlerini bulur; dolayısıyla bu kuram, eleştirmenlerine göre, kültürün özgürleştirici yönde dönüşüm geçirme imkânlarını barındırmaz.

Adorno'nun ölümünden sonra geçen yirmi yıl içinde kültür ortamının köklü, belki de kendisinin hiç tahmin etmediği değişimler geçirdiğine kuşku yok; ama içinde bulunduğumuz durum, onu savunanların düşündüğü kadar umut vaat edici olmayabilir. Adorno'nun analizlerindeki bazı tarihsel ve sosyolojik ayrıntılar özgül bir bağlam göz önünde bulundurularak ifade edilmiş olsa da, bu, kültürün hal-i pür melaline ilişkin eleştirel teşhisinin bugüne uyarlanamayacağı anlamına gelmez. Adorno'nun kültür endüstrisine dair metinlerinden bir seçme yayınlamaktaki amacımız, onun bu alandaki fikirlerinin daha geniş kesimlerce hakkıyla değerlendirilmesini sağlamak, daha da önemlisi, onun eleştirel kuramı ile postmodernist kültür kuramının iddiaları arasındaki hesaplaşmayı daha sağlam temellere oturtmak. Bu derlemedeki metinler Adorno'nun eleştirel kuramının sadece bir yönünü, yani kültür endüstrisine ilişkin analizlerini ortaya koyuyor ve hepsi de büyük ölçüde meramını açıkça anlatan metinler. Bu nedenle bu sunuş yazısında, söz konusu analizleri parçası oldukları geniş kuramsal bağlama yerleştirmeye odaklanacak ve Adorno'nun eleştirel kuramında, postmodernizmin iddiaları hakkında daha derin değerlendirmeler yapmamızı sağlayacak analiz güzergâhları önereceğim.

Araçsal Akıl ve Kültür Endüstrisi

Adorno'nun, sanatsal modernizm ile kültür endüstrisi arasındaki derin bölünmeye dair görüşlerini en iyi özetleyen ifadeleri, 3 Mart 1936'da Walter Benjamin'e yazdığı mek-

tupta yer alır, bunlar aynı zamanda onun bu konudaki en bilinen sözleridir. Söz konusu mektupta şöyle der: Yüksek sanat da, sınaî biçimde üretilmiş tüketici sanatı da, "kapitalizmin damgasını taşır, ikisi de dönüşüm unsurları içerir (ama Schönberg ile Amerikan sineması arasında kalan orta terim için bu asla geçerli değildir elbette). Bu ikisi, bir araya geldiklerinde yetemedikleri tam bir özgürlüğün birbirinden ayrılmış iki yarısıdır".[1]

Adorno'nun metinlerini, özellikle kültür endüstrisi üzerine yazdıklarını okurken, ele aldığı fenomene dair nesnel, sosyolojik bir analize girişmediğini akılda tutmak şart. Onun yaptığı, kültür endüstrisi meselesini, toplumsal dönüşüm imkânlarıyla ilişkisi çerçevesinde gündeme getirmektir. Kültür endüstrisi, "tam özgürlüğü" teşvik eden ya da engelleyen potansiyelleri bakımından ele alınmalıdır. Gelgelelim, bu pozitif ya da negatif imkânlar, dolaysız ya da saf bir biçimde mevcut değildir; çünkü değişim imkânlarını saptamamızı sağlayan terimlerin kendileri de dolaysız ya da saf bir biçimde mevcut değildir. Adorno'ya göre sosyoloji, felsefe, tarih ve psikoloji arasındaki işbölümü, bu disiplinlerin çalıştıkları malzemeye içkin ya da bu malzemenin zorunlu kıldığı bir işbölümü değildir; dışardan dayatılmış bir bölünmedir. Örneğin ruh ya da zihin gibi, kendine özgü nesnel özellikleri itibariyle psikolojinin ya da psikanalizin kavramlarını ve kategorilerini gerektiren ya da bunlara dolaysız biçimde tekabül eden ayrı ve benzersiz bir nesne yoktur; aynı şekilde, kendine özgü nesnel özellikleri itibariyle sosyolojinin, tarihin ya da felsefenin kavram ve kategorilerine dolaysız biçimde tekabül eden ayrı bir nesne de yoktur. Çeşitli disiplinler arasındaki işbölümünün müsebbibi, yüksek sanat ile kültür endüstrisi arasındaki derin bölünmeye yol açan parçalanma ve şeyleşme kuvvetlerinden başkası değildir.

Bu düşünce, kültür eleştirmeninin yüz yüze olduğu aşılmaz zorluğun ikiye katlanmasına yol açıyor: Yüksek sanat ile kültür endüstrisi ürünlerinin, bir araya geldiklerinde yetemedikleri tam özgürlüğün iki ayrı yarısı olmaları yetmezmiş gibi, kültürün radikal dönüşüm imkânlarını tespit etmesi gereken disiplinler de birbirinden kopmuştur. Adorno'nun "biraraya geldiklerinde yetememe" teşhisi iki anlamlıdır: Kültür endüstrisinin felsefe temelli sosyolojisini, yüksek sanatın sosyoloji temelli felsefesini sunar. Bölünmüş kültürün imkânlarının yetemediği "tam özgürlük", kuramsal disiplinler arasındaki, kültürel bölünmeye işaret eden işbölümünün aşılmasını da ima eder.

Adorno'nun kültür endüstrisi üzerine düşünceleri, başından beri, klasik Marksizm'in tarihsel gelişmeye dair evrimci şemasının çökmesiyle ortaya çıkan daha geniş bağlam içinde yer alıyordu. Adorno'ya göre, kapitalist üretim ilişkilerinden kurtulmuş kapitalist üretim güçlerinin özgür bir topluma götüreceği yolundaki Marksist inanç bir yanılsamaydı. Ona göre sermaye böylesine dolaysız özgürleştirici kuvvetlere ya da unsurlara sahip değildi; kapitalist gelişmenin, altta yatan ya da örtük eğilimi bile özgürlüğe değil daha fazla bütünleşmeye ve tahakküme yönelikti. Marksist tarih, kapitalizmi, naif bir 'özgürlüğün ilerleyişi' anlatısı içine yerleştirmiş, akıl da tarihi birleştirme ve bütünleştirme girişimi aracılığıyla bunun yardakçısı olmuştu. "Evrensel tarih açıklanmalı ve reddedilmelidir. Meydana gelen felaketlerden sonra, ve bizi bekleyen felaketlerin ışığında, tarihte daha iyi bir dünya tasarısının tezahür ettiğini ve bu tasarının tarihi bütünleştirdiğini söylemek, kinik bir yaklaşım olacaktır."[2] Klasik Marksist kuram, farkında olmadan böylesi bir kinizmi sürdürür. Adorno sözlerine şöyle devam eder: "Vahşetten insancıllığa götüren bir evrensel tarih yoktur, ama sapandan bombaya götüren bir evrensel tarih vardır. Bu tarih, örgüt-

lenmiş insanlığın örgütlenmiş insanların karşısına çıktığı topyekûn tehditte, süreksizliğin özünde son bulur."

Adorno'ya göre Batı rasyonalizminin gerçekleşmesini sosyalizm değil faşizm temsil eder, çünkü aklın bütünleştirme ve birleştirme yoluyla tahakküm kurmasını devam ettirir. Bu görüş, faşizme dair tamamen ikna edici bir analiz sunamaz; ama Adorno bu sayede, liberal kapitalizmin, yerini araçsal aklın hükümranlığı altında daha şeyleşmiş bir toplumsal düzene bırakacağını görmüştür. Eserleri çoğaltılmak ve kitlesel olarak tüketilmek üzere üreten kültür endüstrisi, "serbest" zamanı, yani sermayenin sultası altında elde kalan özgürlük alanını, boş zamanın dışındaki üretim alanında hüküm süren mübadele ve eşdeğerlik ilkeleriyle uyumlu olarak örgütler; kültürü, herkesin arzularını tatmin etme hakkını gerçekleştirmesi olarak sunarken, gerçekte toplumun negatif bütünleşmesini devam ettirir. Adorno hiçbir metninde kültür endüstrisini faşizmin siyasî zaferiyle özdeşleştirmez; ama açıktan ya da dolaylı olarak şuna işaret eder: Faşizmin siyasî yoldan gerçekleştirdiği baskıcı birleştirmenin liberal demokratik devletlerdeki muadili, kültür endüstrisinin toplumu etkili biçimde bütünleştirmesidir. Kültür endüstrisine ilişkin bu analojik yorum, "tam özgürlük" fikrinin sağladığı referans çerçevesine dayanır.

Adorno kültür endüstrisi kuramının temel ilkelerini "Müziğin Fetiş Niteliği ve Dinlemenin Geriliği" (1938) adlı makalesinde formüle etmiştir. Bu metin en iyi, Benjamin'in "Mekanik Çoğaltım Çağında Sanat Eseri" adlı makalesine karşı yürütülmüş bir polemik olarak düşünülebilir. Ama Adorno'nun, kültür kuramını ilk kez açık biçimde felsefî ve tarihsel bir bağlama yerleştirdiği metin, Horkheimer'la kaleme aldığı *Aydınlanmanın Diyalektiği*'dir. Bu eser, Aydınlanma'nın kendi kendini yok edişini ana hatlarıyla anlatır. Kitabın ana tezi, insanlığı mitsel güçlerin esaretinden kurtaran

ve doğa üzerinde ilerlemeci bir tahakküm kurmasını sağlayan akılsallığın, içsel doğası aracılığıyla, mite yeniden dönülmesine ve yeni, daha da mutlak tahakküm biçimlerine yol açtığıdır. Aydınlanmış aklın bu geri dönüşe sebebiyet veren özelliği, akılsallığı ve kavrayışı, tikelin evrensel içinde kapsanmasıyla bir tutmasıdır. Bu kapsayıcı ya da araçsal akıl, şeylerin kendilerine özgü niteliklerini, onlara duyusal, toplumsal ve tarihsel biricikliklerini veren özelliklerini göz ardı eder; öznenin amaçlarına ve hedeflerine, kendini korumaya odaklanır. Böylesi bir akılsallık, birbirine benzemeyen (eşit olmayan) şeylere benzer (eşit) muamelesi eder, nesneleri öznelerin (düşünümsel olmayan dürtüleri) içinde eritir. Bu eritme, kavramsal düzlemdeki tahakkümdür. Amacı, kavramsal ve teknik hâkimiyet sağlamaktır. Kapsayıcı akılsallık akılsallığın tamamı olarak görülmeye başladığında, tikel olanın kendi başına idrak edilme imkânı ortadan kalkar ve aydınlanmış aklın yola çıkma nedeni olan amaçların önü tıkanır. Tikeller hakkında hüküm vermenin ve araçlarla amaçlar hakkında aklî düşünmenin olanağı kalmayınca, insan amaçlarını gerçekleştirmenin aracı olması gereken akıl başlı başına bir amaç haline gelir, böylece Aydınlanma'nın asıl amaçları olan özgürlüğün ve mutluluğun aleyhine işlemeye başlar.

Modern kapitalist toplumun ekonomik örgütlenişi, araçsal aklın bu nihaî gerçekleşmesinin ve Aydınlanma'mn kendini yok edişinin zeminini sağlar. Kapitalizmde bütün üretim piyasa içindir; mallar insan ihtiyaçlarını ve arzularını karşılamak için değil, kâr elde etmek için, daha fazla sermaye edinmek için üretilir. Kullanımdan ziyade mübadele için üretim, hemen hemen bütün ekonomik formların özelliğidir; ama kapitalist ekonomileri benzersiz kılan özellik, kullanımdan ziyade mübadele için üretimin evrensel bir eğilim olmasıdır. Bu da, birbirine benzemeyen şeylere özdeş muamelesi edilmesinin, amaçlar (sermaye birikimi) uğruna şeylerin içsel

özelliklerinin dışsal özellikleri haline getirilmesinin sonucudur. Mübadele değerinin kullanım değeri karşısında ağırlık kazanması, aydınlanmış aklın eğilimlerini gerçekleştirir ve katmerlendirir: aydınlanmış akılsallığın, amaçlara yönelen aklı engellemesi gibi, kapitalist üretim de kullanım için üretimi engeller; aydınlanmış akılsallığın duyusal tikelliklere kayıtsız ve duyarsız kalarak tikelleri evrenseller içinde eritmesi gibi, kapitalist üretim de şeylerin kullanım değerini mübadele değeri içinde eritir. Aydınlanmış akılsallık ve kapitalist üretim düşünümün önünü tıkar; Aydınlanma'nın, doğa üzerindeki tahakküme ve mutluluğu gerçekleştirecek araçları sağlama almaya dayanan karşı konulmaz ilerlemesi, aslında karşı konulmaz bir gerilemeye yol açacaktır.

Adorno ile Horkheimer, aklın soykütüğünü çıkarırken Aydınlanma'nın farazî ilerlemesinde sanat ile kültürün rolünü incelerler. Odysseus'un Sirenlerle karşılaşması, onların anlatısında, sanatın modernite içindeki rolüne dair alegorik bir öngörüdür. Sirenlerin, bütün olup bitenleri anlattıkları şarkısı, insanın kendini koruma dürtüsünün yol açtığı ve geleceğe damgasını vuran amansız mücadeleden kurtulmanın mutluluk getireceğini vaat eder. Oysa Sirenlerin büyüleri karşılığında ödettikleri bedel, ölümdür. Kurnaz Odysseus iki kaçış stratejisi tasarlar: Adamları, Sirenlerden uzaklaşana dek kulaklarını balmumuyla tıkayarak var güçleriyle küreklere asılacak, bu sırada kendisi de geminin direğine bağlı duracaktır. Kürekçiler, tıpkı modern işçiler gibi, dikkatlerini işlerinden başka tarafa çekecek her şeye kapalı olacaktır; bu sırada Sirenlerin şarkısının güzelliğini duyabilen Odysseus ise, şarkıda vaat edilen mutluluğa ulaşmaya kalkışmaktan aciz olacaktır:

> Sirenlerin cazip çağrıları arttıkça bağlarının daha da sıkılaştırılmasını tembihler. Tıpkı sonraları burjuvaların, güç-

> leri artıp bu sayede mutluluğa yaklaştıkça, bu mutluluğu tam bir inatla kendilerinden esirgemeleri gibi. Işittikleri, Odysseus açısından etkisiz kalır; bağlarını çözmeleri için ancak başıyla işaret eder, ama artık çok geçtir. Hiçbir şey işitemeyen adamları ezgilerin yalnızca tehlikesini bilirler, güzelliğini değil. Onu ve kendilerini kurtarmak için Odysseus'u gemi direğinde bağlı bırakırlar. Kendi yaşamlarıyla birlikte onlara hükmeden efendinin yaşamını da yeniden üretirler ve efendi bundan böyle o toplumsal rolün dışına çıkamaz. Odysseus'un geri dönülmez bir biçimde kendini pratiğe bağladığı bağlar, aynı zamanda Sirenleri pratikten uzak tutar. Sirenlerin çağrısı salt bir seyir nesnesine, sanat yapıtına dönüşüp etkisizleşir.[3]

Sanat, Aydınlanma'nın araçsal aklından dışlanan unsurların, duyusal tikelliğin ve rasyonel amaçların güçlü bir biçimde olumlanmasıdır. Sanat, amaçların ve duyusal tikelliğin pratikten koparılmış bilgisidir. Modern öncesi dönemin sanatı gerçekliği değiştirmeyi ümit ediyordu, oysa özerk sanat, sınıflı bir toplumda kafa emeği ile kol emeği arasındaki bölünmenin mükemmel örneğidir.

Yüksek sanata, alt sınıfların dışlanmasıyla ulaşılabilir – "sanat bu sınıfın davasına, yani doğru evrenselliğe sadık kaldığını, yanlış evrenselliğin amaçlarından uzak durarak gösterir."[4] Aldatıcı evrensellik, kültür endüstrisi sanatının, homojen aynının evrenselliğidir; artık çalışma karşısında rahatlama için mutluluğu bile vaat etmeyen, sadece kolay eğlence sağlayan bir sanatın evrenselliği. "Eğlence, geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzantısıdır. Mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir."[5] Çünkü makineleşme insanın boş zamanı üzerinde öyle büyük güce sahiptir ki, "eğlence metalarının üretimini" öyle temelden

belirler ki, kitle kültürü deneyimleri "emek süreçlerinin kopyaları"ndan başka bir şey değildir.[6]

Özerk, burjuva sanatın, ezilenlerin taleplerinin hakiki evrenselliğini koruduğu, (kitlelerin sanatından hayli farklı olan) kitleler için üretilen sanatınsa kitle toplumunun yabancılaşmış ihtiyaçlarını yeniden ürettiği tezinde bariz bir gerilim söz konusudur. Adorno bu gerilimi gizlemeye yeltenmez, ne de olsa bu, kültürün kazanımlarının yalnız hâkim sınıfa değil toplumun bütününe ait olduğu gerçeğini yansıtır; Adorno yüksek sanat ile düşük sanatın diyalektik birliğini vurgular, onun derdi yalnızca yüksek sanatın "ilerlemeci" boyutları değil, yüksek sanat ile düşük sanatın kopmuş birliği, kitle sanatının aldatıcı evrenselliği ile özerk sanatın soyut, kısıtlanmış tikelliğidir: "Hafif sanat özerk sanatı gölge gibi izlemiştir. Hafif sanat, ciddi sanatın toplumsal vicdan azabıdır. Dayandığı toplumsal önkoşullar nedeniyle ciddi sanatın gözden kaçırdığı hakikat, hafif sanata nesnel bir hak görüntüsü kazandırır. Aralarındaki bu bölünmüşlük hakikatin kendisidir; çünkü en azından bu iki alanın toplamından oluşan kültürün olumsuzluğunu dışa vurur."[7] Yüksek ile düşük ayrımının temsil ettiği "hakikat" ne ampirik ne de felsefî bir hakikattir – en azından hakikatin çoğunlukla anlaşıldığı şekliyle değil. Bu ayrım, çağdaş toplumda tikel olan ile evrensel olanın akıbetini ortaya çıkarır. Tahakküme işaret eden bu bölünme, ancak "tam özgürlüğün" perspektifinden, tikel ile evrenselin, yüksek ile düşüğün spekülatif birliği perspektifinden algılanabilir. Çünkü kültürle ilgili "hakikat" ampirik ya da kuramsal bir hakikat değildir (hakikat bildirmenin bu iki biçimi araçsal akıl tarafından ele geçirilmiştir); artık "hakikat"in kendisi hakiki olmadığı için, kültürle ilgili "hakikati" ortaya çıkarmakta bir zorluk söz konusudur.

Adorno ile Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ne yazdıkları sunuşta, kamuoyunun artık bir meta haline gel-

diğini, dilin de o metanın tanıtımını yapan bir araç olduğunu yazarlar. Bu nedenle, "Aydınlanma'nın dinmek bilmez özyıkımını" ortaya koymak için yerleşik dilsel ve kavramsal kabullere güvenilemeyeceğini, bunların kullanılamayacağını söylerler. "Hâkim düşünce biçimlerine uyarlanma eğiliminde olmayan hiçbir dilsel ifade biçimi kalmadı; değeri düşmüş bir dilin otomatik biçimde yapmadığını da, toplumsal mekanizmalar ustalıkla yerine getirir."[8] *Aydınlanma'nın Diyalektiği*, bu nedenle, fragmanlardan oluşan bir eserdir ve "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma" başlıklı makale, kitabın diğer bölümlerinden bile "daha parçalıdır".[9]

Parçalı yazım, kuramsal söylemdeki savlar ile (çıkarsama, neden-sonuç ilişkisi kurma, tümdengelim) bunların dilsel temsilleri ("bu nedenle", "çünkü" vs.) arasında "rasyonel" bağlantılar kuran işlemlerin reddedilmesine dayanır. Adorno'ya göre bu işlemler kavram dünyasındaki tahakkümün işaretleridir. Parçalı yazımda, ampirik kesinlik (mütekabiliyet olarak hakikat) iddiası da yoktur. Parçalı yazım modernisttir, mantıksal ve sözdizimsel kaymaları müzikteki dezonansın bilişsel eşdeğeridir. Parçalı yazım mantıksal açıdan farklı perspektiflerin çoğaltılmasına dayanır, bunların her biri kendi içinde birer kuramsal karikatürdür. Farklı perspektiflerin çoğaltılması yoluyla, ele alınan fenomenle ilgili karmaşık bir tablo ortaya konur. Bu yöntem, Nietzsche'nin pek çok göze, pek çok perspektife sahip olma çağrısı ile fenomenolojinin görsel çeşitleme (fenomenleri yaratıcı bir şekilde deforme ederek değişmez ve aslî özelliklerini keşfetme) yönteminden izler taşır. Kuşkusuz Adorno fenomenlerin tarihdışı, rasyonel özlerinin değil, tarihsel hakikatin peşindedir. Tarihsel hakikat parçalı yazımda "gösterilir", o zaman açık bir biçimde tanıtlama ya da açıklama amacı söz konusu olmaz. Açıklama ve tanıtlama fenomeni etkisizleşti-

rir; açıklamak, açıklayarak bertaraf etmektir. "Hakikat" hakiki değilse, o zaman ancak halihazırdaki hakikat rejimlerine göre hakiki olmayan şey, toplumun hakikat iddiasının aldatıcılığını ortaya çıkarabilir. Toplum ancak uçlar çerçevesinde sunularak –"bütün sahtedir" ve "hakikat" artık hakiki değildir– ironik ifadenin abartmak zorunda olduğu çarpıklıklar ifşa edilebilir.

"Kültür Endüstrisi" bölümü şu iddiayla başlar: Yerleşik dinlerin gerilemesinin, teknolojik ve toplumsal farklılaşmanın artmasının ve kapitalizm öncesine ait son kalıntıların ortadan kalkmasının, kültürel bir karmaşaya yol açtığı yolundaki sosyolojik iddia gerçekliğe tekabül etmemektedir. Kültür hiç olmadığı kadar bütünleşmiş ve birleşmiştir: "Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir."[10] Kültür, açıkça ve fütursuzca, herhangi bir meta üretimi sektöründeki üretim kurallarına uyan bir sanayi haline gelmiştir. Kültürel üretim, bir bütün olarak kapitalist ekonominin ayrılmaz bir parçasıdır. Kültür artık, bugünün kurtarılmış bir gelecek tasavvuru çerçevesinde kavranmasına dayanan bir kaynak değildir; kültür endüstrisi, bugünün bozulmuş ütopyası uğruna mutluluk vaadinden vazgeçer. Bu, bugünün ironik temsilidir.

Bu bozulmuşluk, açık baskı ya da çıplak tahakküm biçiminde kendini göstermediği için, ancak "genel ile tikelin sahte özdeşliği" gibi kavramsal terimlerle ifade edilebilir.[11] Bu birliği aldatıcı kılan şey, gerçekleşmemesi değil, tikellik unsurunun kendisinin aldatıcı olmasıdır. Bu nedenle "Kültür Endüstrisi" bölümü, tikellik ve bireysellik olarak görünen şeylerin gerçekte öyle olmadığı, sistemin her şeyi kuşatan birliğine karşı bir direniş noktası olarak beliren şeyin anında sistemle bütünleşip bastırıldığı fikri üzerine kuruludur. Hakiki tikelliğe ve bireyselliğe dair bağımsız bir yoru-

mumuz olmadığı için, kültür endüstrisinin tikel ile genel arasında kurduğu sahte birlik, ancak kültür endüstrisinin tipik ürünleri ile özerk sanatınkiler arasındaki karşıtlık aracılığıyla ortaya konabilir.

Örneğin Adorno, ayrıntının yüksek sanat ile düşük sanattaki konumunu karşılaştırır. Yüksek sanatta, Rönesans ile ekspresyonizm arasındaki dönemde bütünlüklü esere karşılık ayrıntının öne çıkarılması, estetik açıdan, eserin organik bütünlüğü idealine bir karşı çıkıştı; bu karşı çıkışın estetik dışındaki anlamıysa, ahenkli eserlerde tasvir edilen birliğin aldatıcı niteliğinin ifşa edilmesiydi. Müzikte dezonans, resimde tek tek renkler ya da fırça darbeleri üzerindeki ya da edebiyatta belli kelimeler, imgeler, ruh durumları üzerindeki vurgu, bütünün sahte birliğini ifade ediyordu. Bunların tümü, kültür endüstrisi tarafından yok edilmiştir. "[Kültür endüstrisi] etkiden başka bir şey bilmezken, etkinin asiliğini kırdı ve onu yapıtın yerini alan formülün boyunduruğu altına soktu."[12] Etkiler "özel efektlere", resimsel uyumsuzluk televizyon reklamlarının kuralına dönüştü.

Adorno kültür endüstrisinin tüketiciye sunduğu hazzın yapay niteliğini de vurgular. Gerçek haz sunulmaz bile; fiyakalı olay örgüleri ve görüntüler, vadesi sürekli uzatılan birer senet gibidir. Bu nedenle başlangıçtaki vaat de yanıltıcıdır: "bu gösteri, hiçbir zaman yerine getirilmeyecek bir vaatten ibarettir; tıpkı yemek yemeye gelen müşterinin menüyü okumakla yetinmesini beklemek gibi."[13] Ama bu, özerk sanat eserlerinin cinsel teşhirden ibaret olduğu anlamına gelmez; bu eserler, duyusal doyumu, doyumdan mahrum olmayı negatif biçimde temsil ederek kurtarırlar: "Estetik yüceltmenin sırrı budur: doyumu, yerine getirilmemiş bir vaat olarak temsil etmesi. Kültür endüstrisi yüceltmez, baskılar. [...] Sanat yapıtları çileci ve utanmazdır, kültür endüstrisi ise pornografik ve iffetli."[14]

Adorno, karşılaştırmaya dayanan bir yöntem kullanmasına rağmen, özerk sanatın tam anlamıyla masum olduğunu düşündürmeye çalışmaz. Gördüğümüz gibi, özerk sanat sınıflı bir toplumda ancak işçi sınıfının dışlanmasıyla tam anlamıyla gelişebilir. Saf sanat eserlerinin, sanat dışındaki dünyada hüküm süren faydayı ve araçsallığı reddeden amaçsızlığı, meta üretimini gerektirir. Saf sanat eserlerinin "özerkliği", dışsal amaçlardan bağımsızlığı, belirli bir tüketicinin (kilise, devlet, hami) talebi üzerine değil, "özel" olarak üretilmiş olmalarından kaynaklanır. Sanat eserleri de birer metadır, hatta ancak mübadele edilebildikleri ölçüde değerli olduklarından su katılmamış metalardır. Eserlerin kullanıma hizmet etmemesi, "pazarlanamaması", değerlerinin altında yatan riyakâr unsurdur; sanat piyasası saftır çünkü ihtiyacın baskısından azadedir. Kültür endüstrisi, kültür mallarını, sergi ya da konserleri televizyonda ya da radyoda, "bedava", "amme hizmeti" kisvesinde sunarak bu durumu tersine çevirir. Oysa bunların bedeli, emekçi kitleler tarafından zaten çoktan ödenmiştir.

Kültür endüstrisinin etkililiği, bir ideolojinin bayraktarlığını yapmasına, eşyanın hakiki doğasını gizlemesine dayanmaz; mevcut durum karşısında herhangi bir alternatifin var olduğu fikrini uzaklaştırmasına dayanır. "Eğlenmek her zaman bir şey düşünmemek, gösterildiği yerde bile acıyı unutmak demektir." Dolayısıyla haz daima "direnişe ilişkin son düşünceden kaçmak"tır; eğlencenin vaat ettiği özgürleşme, "yadsıma gibi, düşünceden de kurtulmaktır".[15] Kültür endüstrisiyle ilgili değerlendirmelerin, aklın parçalı soykütüğü içerisinde ifade edilmesi bu yüzdendir: Araçsal aklın, kendini koruma dürtüsünün damgasını taşıyan aklın ereği, kültür endüstrisinin yaydığı aldatıcı evrensellik adına düşünümün susturulmasıdır. Böylelikle, kültür endüstrisi biçimindeki araçsal akıl, aklın ve akıl yürüten öznenin

aleyhine işlemeye başlar. Düşünümün bu şekilde bastırılması, aydınlanmış aklın özündeki akıldışılıktır.

Kültür endüstrisi, düşünümün yenilgisinin toplumsal boyutta gerçekleşmesidir; kapsayıcı aklın, çokluğun tekte birleştirilmesinin hayata geçmesidir. Adorno'nun, "Kitle Kültürünün Şeması" adlı zor makalesinin teması da bu birleştirmedir. Başlıktaki "şema" ifadesi, Adorno'nun kültür endüstrisine dair çizdiği ana hatlara değil, kültür endüstrisinin deneyimi şematize etmesine (Kant'ın terimlerinden biridir bu), bir örüntü içine sokmasına ya da önceden biçimlendirmesine göndermede bulunur. Makalenin başında, postmodernizmin hâkim hareketi olduğunu iddia edeceğim olguya değinilir: Kültür ile pratik hayat arasındaki farkın ortadan kalkması, ki bu, ampirik dünyanın yanlış biçimde estetize edilmesiyle aynıdır – ampirik hayatın estetizasyonu, hayatı duyusal mutluluk ve özgürlük ideali çerçevesinde dönüştürmek yerine, bu amaçları mümkün olduğunca gerçekleştirdiği yanılsamasını yaratır. Bu sahte dönüşüm kültür endüstrisinin işlemleri aracılığıyla yürütüldüğünden, söz konusu amaçlar gerçekleşmez, ama dönüşüm yanılsaması böyle bir iddiaya götürecek her türlü düşünceyi bastırır.

Adorno, "Kitle Kültürünün Şeması" makalesinde yine fragmanlarla, bir dizi analiz ve analoji aracılığıyla kültür endüstrisinin şemalaştırmasının işleyişini ve içeriğini ortaya koymaya çalışır. Bu metindeki değerlendirmeler, sanat eserlerinde çatışmanın konumunu, varyete salonlarının kitle kültüründeki zamansallığın yapısını nasıl ifşa ettiğini, kültür endüstrisi sanatında virtüözlüğün önemini, enformasyonun konumunu, kültürün sporla benzerliğini (kültür için bir şema olarak spor) vs. ele alır. Bu makale, Adorno'nun kültür hakkındaki en karamsar ve sezgi yüklü metnidir, çünkü kitle kültürünün şemasının modernist sanata bile sirayet ettiğini söyler. Burada kültürel yadsıma, evren-

selliğe direnen unsur, salt özerk "yüksek" sanatın bir ürünü olsa içinde bulunacağı konumdan çok daha ağır bir şekilde marjinalleşir. Adorno metnin sonunda, kültür endüstrisinin insanlara sunduğu davranış biçimlerinin doğasını ortaya koyar: İnsanlar, bu davranış biçimleriyle, üzerlerinde zaten uygulanmış bir "büyüyü" kendi üzerlerinde uygularlar. İnsan artık kültürün sunduğu maskelerin altında kalmış gizli bir yazı, bir hiyerogliftir: "Her kahkaha tufanında zorbalığın meşum sesini duyuyoruz, güldürü figürleri ise devrimcilerin deforme edilmiş bedenlerini temsil eden işaretler. Kitle kültürüne katılıma, terör damgasını vuruyor."

Görmek ve Boyun Eğmek

Buraya kadar sunulan analize karşı çıkacaklar olabilir; hiç kimse, kültür endüstrisi tarafından Adorno'nun düşündüğü kadar maniple edilmiş ya da aldatılmış olamaz, denebilir. Nihayetinde televizyon seyretmek ya da son Hollywood filmini izlemek, insanın düşünme yetisini kaybettiği anlamına gelmez; insan söz konusu manipülasyonun gerçek yüzünü görürken bir yandan da kendisine sunulan şeye eleştirel bir mesafede durabilir. Ama Adorno kültür endüstrisinin başarıya ulaşması için zaten katıksız inancın ya da naifliğin şart olmadığını düşünür. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin kültür endüstrisiyle ilgili son kısmında şöyle der: "Reklamın kültür endüstrisindeki zaferi budur işte: tüketicinin, sahte olduklarını gördüğü halde, bastırılması zor bir istekle kültür metalarını almaya ve kullanmaya devam etmesi".[16] "Kitle Kültürünün Şeması" adlı metnindeyse şöyle yazar: "Kitle kültürü süssüz bir makyajdır".

Adorno, sahteliği görüp ona boyun eğme olasılığını, *Los Angeles Times* gazetesinin astroloji sütununa dair ayrıntılı bir analiz sunduğu "Yeryüzündeki Yıldızlar" adlı makale-

sinde işler. Makalenin amacı, akıldışı unsurlar içeren büyük çaplı toplumsal fenomenlere ve altlarındaki saiklere dair daha derin bir kavrayış geliştirmektir. Ama ben burada, görmek ve itaat etmek, aynı anda hem inanmak hem de inanmamak arasındaki bağ üzerinde duracağım.

Adorno'ya göre akıldışılık, bireysel ya da kolektif egonun amaçlarından tamamen kopuk tavırları benimsemek demek değildir. Tersine, incelenmesi gereken durumlar, genelde anlaşıldığı şekliyle rasyonel öz-çıkarın akıldışı olacak derecede aşırıya vardırıldığı durumlardır – *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde anlatılan, aklın tarihsel akıbetidir bu. Astroloji sütunlarında verilen sağduyulu tavsiyelerin açık akılsallığı bu düşünceyi desteklemektedir. Bu sütunlarda verilen tavsiyeler hiç de ezoterik değildir: Bugün aile içi tartışmalardan kaçınmalısınız, gibi, ya da bugün parayla ilgili düzenlemeler yapmak için, alım satım, tatil hazırlığı, yeni bir ilişkiye başlamak vs. için iyi bir gün, gibi.

Astroloji sütunlarının okültizmi, "ikincil bir batıl itikat"tır, yani okült unsuru burada "kurumsallaşmış, nesnelleşmiş ve büyük ölçüde toplumsallaşmıştır".[17] Burada sunulan tavsiyeleri dikkate alan okurlar, bunu yaparken kişisel bir inanca dayanmazlar ve astrolojik akıl yürütme pratiğinin meşruiyetine ihtiyaç duymazlar. Ana-akım gazete ve dergilerin astroloji sütunlarında, astrolojik sistemin mekanizması asla ifşa edilmez.

İkincil batıl itikat ciddiyetten yoksundur; ciddi dinî inançtan farklı olarak sağduyuya dayalı bir akılsallık aracılığıyla işler, inanandan hiçbir talepte bulunmaz, hele iman gibi ağır bir talepte asla bulunmaz ve tavsiyelerinde, çoğunlukla açık bir biçimde, karşıtı olan modern doğa bilimini tahta oturtur. Astroloji, temel ilkelerini gizleyerek, doğa bilimi karşısında mütevazı bir duruş takınarak, tavsiyelerinin pragmatik ve psikolojik açıdan sağlam temellere oturması-

na dikkat edip okurların gerçek kaygılarını ve tedirginliklerini konu edinerek, hiç de hayalî olmayan birtakım stratejiler ve telafiler önererek, okurlardan rasyonel kanıt ve düşüncenin gereklerini *açıkça* feda etmelerini beklemeksizin inancı ve itaati sağlar. Astroloji, ciddiyetten uzak olması sayesinde hayatta kalır: "Bu deneyimden yabancılaşmışlık, ticarîleşmiş okültizm dünyasının tamamını sarmalayan belli bir soyutluk, temelde yatan inançsızlığa ve şüpheciliğe, modern akıldışılıkla özdeşleştirilen sahtelik kuşkusuna pekâlâ eşlik edebilir."[18] Okültizmin, ikincil bir batıl itikat olarak dünya kurulalı beri var olduğu bilinmektedir. Ne var ki çağdaş okültizm, kitle iletişim araçlarında kurumsallaşarak dönüşüm geçirmiştir; doğa bilimlerindeki gelişme ile okültizm arasındaki, astroloji ile astrofizik arasındaki uyuşmazlık inkâr edilemeyecek denli açıktır. Dolayısıyla her ikisine de inanç besleyenler, "daha önce gerekmeyen bir entelektüel gerilemeye zorlanırlar".[19]

Adorno, astroloji sütunlarına dair analizinde, bunların mevcut durumu meşrulaştıran muhafazakâr bir ideolojiyi nasıl hayata geçirdiğini göstermeye çalışır. Astroloji sütunlarında iyicil bir toplum imgesi çizilir: uyumlu olmak, bu sütunlardaki "içgörü"ye kulak verip biraz gayret göstermek, kişisel başarı için yeterlidir. Toplumsal uyum imgesi, bu sütunlara temelinden damgasını vuran örtük kuralla desteklenir: insan kendini yıldızların denetimine uyarlamalıdır. Astroloji sütunları, okuru, yapıp ettikleri aracılığıyla genellikle koşulları değiştirebilecek belirsiz bir güç konumuna yerleştirerek onun narsisizmini besler. Adorno, bu sütunların okur kitlelerini birer "asbaşkan" imgesiyle çizerken, gerçekte ortalama alt orta sınıf okura hitap ettiğine dikkat çeker. Bir sözde bireysellik, sözde eylemlilik havası yaratılsa da, aynı zamanda bireyin acizliğine de işaret edilir ve bu acizlik, talihin beklenmedik bir biçimde dönmesi,

beklenmedik bir yardım vs. gibi imalarla hayalî olarak telafi edilir.

Adorno'nun analizindeki bazı ayrıntılar ve baskıcı konformizme ilişkin çizdiği genel tablo, ele aldığı zamana özgü olsa da, analizi bugün için de çarpıcıdır. Asıl garip olan ve açıklama gerektiren nokta, pragmatik ya da psikolojik açıdan temellendirilmiş tavsiye biçimi altındaki rasyonellik ile bu tavsiyenin kaynağında yatıp onu şekillendiren akıldışılığın birleşmesidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, akıldışı boyut gözden ırak tutulur; gayri şahsîymişçesine, bir nesneymişçesine muamele görür; temelde "doğalcı doğaüstücülük" denebilecek bir felsefe yatmaktadır.[20] Kültür endüstrisi gibi astroloji de, kurmaca ile gerçek arasındaki ayrımı bulandırır, aşırı gerçekçi bir içeriği korurken, bir yandan da kaynağı itibariyle o içeriğe akıldışı bir metafizik hale kazandırır.

Astrolojinin ikili yapısı, kavrayışın nüfuz edemediği ve işleyişi itibariyle değiştirilemez olan bir sistemdeki sıradan faaliyetlerden oluşan gündelik hayatın ikili yapısını taklit eder ve meşrulaştırır.

> Toplumsal sistem, bireylerin iradesinden ve çıkarından bağımsız olarak onların "kaderi" haline geldiği ölçüde yıldızlara yansıtılır, böylece onların dahil olmayı umdukları daha yüksek düzeyde bir itibar ve meşruiyet elde edilmeye çalışılır. Ayrıca yıldızların doğru yorumlandıkları müddetçe yol gösterici olabildiği fikri, yıldız gözlemcisinin bizzat yarattığı bir korkuyu, toplumsal süreçlerin değiştirilemez olduğu korkusunu hafifletir.[21]

İnsanlar, ampirik hayatın karmaşık, mekanik, yine de kendi içinde bağlantılı, kavrayamadıkları bir mantıkla işleyen bir sisteme dayandığını düşündükleri için ve bu sistemin mantığının ihtiyaçlarına ve arzularına uymadığından

şüphelendikleri için, hiç olmazsa hayalî teselli sağlayan benzer bir hayal sistemini kabul etmeye razı olurlar. Filmler gibi, astroloji de, hiçbir şeyin kendi içinde değerli olmadığı bir ampirik dünyada gezinirken, "metafizik" açıdan anlamlı görünen bir mesaj verir, bir yerlerde hayatın kendiliğindenliğinin yeniden tesis edildiği izlenimini yaratır; oysa fiilen, "mutlak"a yaslanmak suretiyle bertaraf edilmiş görünen şeyleşme koşullarının aynısını yansıtır.[22]

Büyüden uyanmış, kuşkucu insanların astrolojiye inanıp boyun eğmelerini sağlayan şey, anlaşılmazlığının, ampirik dünyanın anlaşılmazlığını yansıtmasıdır – öyle ki, aşkın inancı hemen hemen hiç gerektirmez. Görünürde çok şey sunarken, bilişsel ve duygusal açıdan hiçbir şey talep etmemesi sayesinde hayatta kalır. Astrolojinin sunduklarını neden geri çevirelim? Adorno, burada ifadesini bulan entelektüel tutumu "yönünü şaşırmış agnostizm" olarak adlandırır.[23] Katı inanç talebi gerekli değilmiş gibi *görünür*, agnostizm meşru gibi *görünür.* Okurdan, öne sürülen iddiaları değerlendirmesi beklenmez. Astroloji, bilişsel statüsünü paranteze alarak, okuru bilişsel açıdan yönünü şaşırmış halde tutar.

Astroloji, aksi halde olgusal olacak iki alan arasındaki köprüdür: Yıldızların hareketi ile büyüden arınmış "popüler" bir psikoloji. Astrolojinin cazibesi, birbiriyle alakasız bu iki alanı birbiriyle ilişkilendirmesinde yatar. Adorno'ya göre astroloji, "veri toplama adına yorumlayıcı düşünmenin ihmal edilmesinin bedelini temsil eder".[24] Diyebiliriz ki astroloji, eleştirel kuramın "toplumsal vicdan azabı"dır; farklı alanlar arasında kurduğu kör sentez, entelektüel işbölümünün ve eleştirel düşünüme can veren bütünselliğin anlaşılmazlığının sonucudur.

> Okültizm eğilimi, bir bilinç gerilemesinin belirtisidir. Bilinç, koşulsuz olanı düşünme ve koşullu olana katlanma

> gücünü yitirmiştir. Birlikleri ve farklılıklarıyla birlikte ikisini de kavramsal emek yoluyla tanımlamak yerine, ayrımsızca birbirine karıştırır. Böylece koşulsuz olan şey olgu haline gelirken, koşullu olan da dolaysız bir öze dönüşür.[25]

Astroloji için geçerli olan, reklamdan sinema ve televizyona kadar, kültür endüstrisi için de geçerlidir.

İmkânı Olmayan Bir Pratik: Kültür Eleştirisi

"Koşulsuz olanı düşünme ve koşullu olana katlanma", ilk bakışta eylemsizlik vaz eden çileci bir reçete gibi görünse de, zor bir eleştirel tutuma işaret eder. Bu zorluk, Adorno'nun "Kültür Eleştirisi ve Toplum" başlıklı metninde açıkça anlatılır. Genelde kültür eleştirmeni şaibeli bir konumdadır; eleştirmen olarak, içinde yaşadığı uygarlıktan duyduğu rahatsızlığı ifade eder, ama bu rahatsızlığını da o uygarlığa borçludur. Onun duruşunda, kültürün mahrum olduğu kültüre sahip olduğu iması vardır. En beteri, kültüre böylesi bir ciddiyetle yaklaşmasından ötürü, ona yapay bir itibar ve özerklik bahşeder. "Yalnızca umutsuzluğun, sınırsız sefaletin olduğu bir yerde, o tinsel fenomenleri, insan bilincinin hallerini, normların çöküşünü görür. Eleştiri, çabaları ne kadar beyhude de olsa insanı sefaletten esirgemek için mücadele etmek yerine bu tavrında ısrar ederek, dile getirilemez olanı unutmaya meyleder."[26]

Adorno bu sözleriyle eleştirinin anlamsız olduğunu söylemeye çalışmaz; tersine, kültür "ancak örtük biçimde eleştirel olduğu zaman hakiki olur";[27] bu çerçevede eleştiri, kültürün aslî ve ayrılmaz bir parçasıdır. Gelgelelim, eleştirmen kültürü nesnesi haline getirerek onun nesneleştirilmesini ikiye katlar, oysa kültürün anlamı "nesneleştirmenin askıya alınması"dır.[28] İşte bahsettiğimiz zorluk da burada yatar –

kültür kavramının kendisinde. Adorno'ya göre hiçbir sahih sanat eseri ya da hiçbir hakiki felsefe kendi saflığı içinde, kendi başına tüketilmemiştir. İçsel anlamları, toplumun gerçek hayat süreçlerinden ayrı durmaktaki ısrarları, "kör ve acımasızca kendini tekrar eden hayatın günahlarını reddetmeleri", ne kadar bilinçdışı ya da örtük olursa olsun, mutluluk vaadine, özgürlüğün hayata geçeceği bir duruma işaret eder. Ama kültürün bedeli tahakküm olduğu sürece bu vaat şüpheli olacaktır. Şimdi tasavvur edildiği haliyle kültür, özgürlük var olmadığı için vardır. Kültürün, acizliğiyle bir arada var olan gücü, *praxis*'ten uzak durmasında yatar. Kültürü *praxis*'ten elini çekmeye zorlayan, tarih olmuştur.

Kültür, gerek sermayenin iktidarı karşısındaki acizliğinden, gerekse de vaatleri, dışladıklarına karşı bir aşağılama biçimini almaya başladığından, eleştirdiği güçler tarafından ele geçirilmiştir. Tüketici kültürü, kültürün yozlaşmasıdır. Kültürün, eleştirdiği şeyle suç ortaklığını unutan muhafazakâr kültür eleştirmenleri, kültür ile ticaretin iç içe geçmesini maddiyatçı bir toplumun neden olduğu bozulmaya bağlayabilirler. Ama Adorno'ya göre, "kültürün tamamı, toplumun suçuna iştirak eder. Kültür, üretim alanında zaten geçerli olan adaletsizlikten beslenerek varlığını sürdürür."[30]

Adorno, yüksek sanat ile kültürün muhafazakâr bir yaklaşımla savunulmasının kültürün tözselleştirilmesine dayandığını, bu yaklaşımda kültürün ekonomik statükoyu koruyan, düşünümsel olmayan bir şekilde tözselleştirildiğini öne sürer. Ona göre kültürün amacı şeyleşmiş statüsünü askıya almak, toplumun gerçek hayat süreçlerine yeniden dahil olmaktır. Kültür ile toplumun bu şekilde birleşmesi, kafa emeği ile kol emeği ayrımını da ortadan kaldıracaktır – kültür, varlığını bu ikisi arasındaki köklü ayrışmaya borçludur. Muhafazakâr kültür eleştirisine karşılık diyalektik eleştiri, kültür eleştirisini "bizatihi kültür kavramı yadsına-

na, tamamlanıp aşılana dek" sürdürür.[31] Kültür eleştirisinin yöntemleri ve amaçlarıyla ilgili bu iddia ne kadar abartılı olursa olsun, kültürün iddiaları ile içinde yaşadığı dünya arasındaki uçurumu gözler önüne serme amacı taşır. Yüksek kültür, vaat ettiği şey var olmadığı için vardır. Kültür ancak, varlık nedenleri sorgulanarak savunulabilir, var olduğu için değil.

Bu noktada, Adorno'nun kültürel muhafazakârlıkla ilgili eleştirilerinin, postmodernist düşüncedeki bazı hâkim unsurlara ne kadar yakın olduğunu belirtmekte yarar var. Adorno da, bazı postmodernistler gibi, tarihsel avangardı temel alarak, kültürün şeyleşmesini kritik bir hareket olarak değerlendirir, bu hareket tamamlandığında yüksek sanatın vaadi de yerine getirilecektir. Bu vaadin yerine getirilmesi, yüksek sanat söylemini gizeminden arındırmak, yüksek ile düşük ayrımını aşmak, sanatı yeniden gündelik hayatla bütünleştirmek anlamına gelir. Ancak Adorno'nun tavrı ile postmodernizminki arasında fark vardır, bunu daha ayrıntılı olarak aşağıda ele alacağız. Adorno yüksek kültüre yönelik muhafazakâr yaklaşıma karşı çıkar; kültür, sırf kültür olduğu için korunmamalıdır ona göre. Postmodernizmde yüksek kültürü bu muhafazakâr yaklaşımla özdeşleştirme eğilimi söz konusudur, dolayısıyla postmodernizm için asıl düşman, yüksek kültürün var olma nedenleri değil, var olmasıdır. Bu yüzden postmodernizm, yüksek/düşük ayrımının aşılması ile yüksek sanatın vaadinin yerine getirilmesini birbirinden ayırma yeteneğini kaybeder.

Adorno diyalektik eleştiriyi, aşkın ve içkin eleştirinin gerilimli bir birleşimi olarak görür. Aşkın eleştiri, kendini toplumun dışında konumlandırarak onu bütün olarak mahkûm eder. Böyle bir konum, toplumsal açıdan zorunlu bir görünüm olarak ideoloji tanımına uygun düşer. Görünümlerin ardında yatanları görmek için, bunları toplumun

çıkar yapısının ürünleri olarak algılamak ve tarihsel kökenlerini ifşa etmek gerekir. Böyle bir eleştirinin geçerliliği, eleştirmenin epistemolojik açıdan kendini yerleştirdiği üstünlük konumuna bağlıdır; bu konum, öznel çıkarları nesnel çıkarlardan, toplumun evrimi içindeki eğilimleri tarihin görünen çehresinden ayırmasını sağlar. Aşkın eleştirinin yönteminde bütünü şeyleşmiş olarak değerlendirmesi doğrudur; ama bu aynı zamanda onun zayıf noktasıdır. Liberal kapitalizmde kültür ürünlerinin ideolojik statüsünü ifşa etmek önemli bir role sahipti; sahtelik ve yanlış bilinç unsurunu vurgulamak toplumsal kavrayış yönünde bir fark yaratabilirdi. Ama toplum giderek daha fazla tek boyutlu hale geldiğinden "eleştirel kuram teknokratik akla karşı ideolojilerin hakikat unsurunu vurgulamalıdır".[32] Toplum tek boyutlu hale geldiği ölçüde eleştirmen kültür nesnelerinin içsel yapısına ve görece özerk mantığına odaklanmalıdır. Aşkın eleştiri bunu yapamaz; toplumun dışındaki eleştirel konumu en soyut ütopyalar kadar kurmacadır. Aşkın eleştiri, içgörüden, tikellere yönelik derin kavrayış ve dikkatten yoksun olduğu için, tahakkümle aynıdır: "Bütüne sünger çekmek isteyen aşkın eleştiri, barbarlığa benzemeye başlar."[33]

Kültürel tikelleri titizlikle ele alan içkin eleştiri ise, hakiki olmayanın kendi içinde ideoloji değil, ideolojinin "gerçekliğe tekabül etme iddiası" olduğunu görür.[34] Bunun sonucu olarak, nesnenin anlamına ve yapısına dair dikkatli bir analizle gerçekleştirilen içkin eleştirinin amacı, eserin nesnel fikri ile iddiası arasındaki çelişkiyi ifşa etmektir. Liberal kapitalizm döneminde içkin eleştiri, toplumun kendiyle ilgili (adaletin timsali olma gibi) ideolojik iddialarının, sosyal hayattaki gerçek olgularla karşılaştırılmasını içeriyordu. Çağımızda bu tür iddialar geri çekildiğinden, içkin eleştirinin alanı kültür olmuştur. İçkin eleştiri nezdinde ba-

şarılı bir eser "yapay bir ahenk içinde nesnel çelişkileri çözen bir eser değil, içsel yapısında bu çelişkileri en saf ve katıksız halleriyle barındırarak ahenk fikrini negatif olarak ifade eden bir eserdir. Böyle bir eser karşısında, 'salt ideoloji' hükmü anlamını yitirir."[35]

Adorno'ya göre içkin eleştirideki olumsuzlama unsuru aynı ölçüde eleştiri unsurudur, ama içkin eleştirinin kendi başına yeterli olduğunu düşünmez. Bu eleştiri zihnin faaliyetleriyle sınırlıdır ve zihnin kendi içindeki çelişkilerini keşfetmesiyle, düşünüm dünyasına hapsolup kalır. İçkin eleştiri, tanıklık ettiği varoluşu değiştirmek için hiçbir şey yapmaz. Bu nedenle nesnenin dışına çıkmalı, "bir bütün olarak toplumun bilgisi ve zihnin bundaki payı ile, ele aldığı nesnenin özgül içeriğindeki iddia arasında ilişki kurmalıdır".[36] Bu, örneğin, diyalektik eleştirinin bir eserle olan edebî eleştirel hesaplaşmasını, o eserin içsel çelişkilerini doğuran (ama bunlara doğrudan sebep olmayan) toplumsal belirlenimlerle ilişkilendirmesi gerektiği anlamına gelir. Eleştirmen, ancak topluma, kendi içinde nüfuz edilmez olan nesnenin yerine getirmediği vaadi göstererek, ancak dışardan bir perspektif getirerek, idealizme kapılmaktan kendini sakınabilir; zihnin ve ürünlerinin kendi kendine yeterli olduğu yanılgısının baştan çıkarıcılığına yenik düşmekten –özerk kültürün ilk günahından– kurtulabilir.

Diyalektik eleştirinin konumu bir tür konumsuzluktur; ne kurtarıcı, idealize edici eleştiri tarzıyla kendini nesnenin içinde eritebilir, ne de toplumu kurmaca bir mutlakla karşılaştırıp onun dışında yer alabilir. İlk konum zihin kültüne teslim olmak anlamına gelir, ikincisiyse ona yönelik nefreti açığa çıkarır. "Kültürün diyalektik eleştirmeni kültüre hem katılmalı hem de katılmamalıdır. Ancak o zaman hem kendine hem de nesnesine adil davranmış olur."[37]

Adorno şöyle yazar: "Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir. Binlerce yıl boyunca birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını da birleşmeye zorlar – her ikisinin zararına olacak şekilde. Yüksek kültürün, etkileri üzerinde spekülasyon yapılarak, ciddiyeti ortadan kaldırılır; düşük kültürün, toplumsal denetim bütünsel olmadığı sürece barındırdığı haşarı isyankârlık ise uygarlaştırıcı dizginleme yoluyla yok edilir."[38] Adorno'nun, yüksek sanat ile düşük sanat arasında kültür endüstrisinin mühendisliği aracılığıyla gerçekleştirilen sahte uzlaşma hakkındaki iddiaları, postmodernist kültüre dair erken bir hüküm olarak da değerlendirilebilir. Adorno'nun hükmünü kabul etmek için geçerli nedenler olsa da, bu konuda aceleci davranmamakta yarar vardır; çünkü bu derin bölünmenin sahte bir biçimde aşılmasının dinamiği, 1940'lı ve 1950'li yıllardaki kültür endüstrisinin bütünleştirici hedefinin yoğunlaşmasından ibaret değildir. Ancak, bu dinamiği doğru biçimde teşhis etmeye girişmeden önce, kültür endüstrisiyle ilgili görüşlerinden başlayarak Adorno'nun kuramına yöneltilen standart itirazları ele alacağım.

Adorno'nun eleştirmenleri, kültür endüstrisinin bütünleştirici ve edilginleştirici olduğu iddiasını onun kuramına yöneltirler: gerçekte çok daha dinamik, çeşitli ve çatışmalı olan kültür endüstrisini bütünleştirip edilginleştiren Adorno'nun kendisidir onlara göre. Kitle iletişim araçları, toplumsal çatışmanın dolayımlandığı, toplumsal değişimin müzakere edildiği araçlar olduğundan, bunların "toplumsal gerçekliği dolayımlanmış bir tarzda yansıttıkları, ifade ettikleri ve dillendirdikleri" söylenebilir.[39] Kitle iletişim araçları, izleyici kitlesi kazanmak ve inandırıcı olmak için toplumsal gerçekliği yeniden üretmek zorundadır; bunun so-

nucunda "kendi ürünlerindeki ideolojik yanılsamaları hafifletebilir ya da bunların altını oyabilir ve farkında olmadan da olsa toplumsal eleştiri ve ideolojik bozgunculuk yapar."[40] Bunun gibi, izleyici kitlesini memnun etme, herkes için bir şeyler sunma şartı, toplumsal alternatifleri ortaya çıkarmak ve böylece "vaktiyle kültür endüstrisinin kırılgan başarısı olan ideolojik hegemonyayı" paramparça etmek gibi amaçlanmamış bir sonuca yol açabilir.[41] Kültür endüstrisi artık yekpare bir ideolojinin dayanağı değildir, istemeden ya da fark etmeden de olsa çatışma, isyan ve muhalefet unsurlarını, özgürleşme ve ütopya dürtülerini içinde barındırır. Örneğin pop müzik metalaşmanın, şeyleşmenin ve standartlaşmanın özelliklerini sergiliyor olabilir; ama aynı ölçüde "acı, öfke, neşe, isyan, cinsellik vs. gibi duyguları da ifade edebilir".[42] Dolayısıyla, daha karmaşık ve duyarlı bir kültür yorumuna ihtiyaç vardır, kitle iletişiminin simgesel boyutunu ortaya koyabilen, teknolojik yeniliklerin (video, kablolu televizyon vs.) ilerici imkânlarına cevap verebilen, kitle iletişiminin gerçek ekonomi politiğini tahlil edebilen bir yorum. Adorno'nun kuramı bu boyutlardan yoksun olduğu için, kültür endüstrisinin izleyici kitlesini kitlesel bir aldatmacanın kurbanı olarak tasvir eder, böylece "bilincin görece özerkliği"ni göz ardı eder. Bu da, "geri çekilmeye ve umutsuzluğa dayalı bir politikaya yol açar, gelişmiş kapitalizme karşı yürütülen mücadeleleri açıklayamaz".[43]

Adorno'yu eleştirenler, kültür endüstrisine ilişkin analizinde kültür endüstrisinin manipülasyon gücünü abartması gibi, yüksek sanata ilişkin kuramında da bu sanatın yadsıma, reddetme gücünü abarttığını savunurlar. Onlara göre 1950'lerden itibaren modernist sanat eleştirel konumunu kaybetmiştir. Daha önce kendi içine kapalılık, dar bir elit bir kesime açık olmak modernist sanatın metalaşmadan uzak kalması karşılığında ödediği bir bedeldi; ama artık

modernist sanat, nüfuz edilemez bir sanatsal ilerleme söyleminin beslediği spekülatif bir piyasa tarafından mallarının değeri belirlenen bir alanın en görünür imgesi haline gelmiştir. Adorno'nun modernizm savunusu, modernizmin en ileri sanatsal malzemeleri kullandığı savına dayanıyordu. En ileri sanatsal malzemeler anlayışı, sanatın gelişiminin bu malzemelerde (resimde renk, çizgi, fırça darbesi ve tuval; edebiyatta kelime, imge ve anlam vs.) örtük olarak içerilen mantıkî bir hattı izlediği varsayımını taşır. Modernist sanat içinde, görünürde ilerici olan hareketlerin her biri, aynı zamanda giderek artan yasakları da beraberinde getirmiştir: Temsil, figür, anlatı, ahenk, birlik gibi. Bu mantık, doğası gereği sınırlı ve teslimiyetçidir. Postmodernist başkaldırı, bütün bu yasaklanan unsurları sanata yeniden dahil etmeye girişirken, bir yandan da en ileri sanatsal malzemeler anlayışının dayattığı düzçizgisel hikâyeyi reddeder. Dışlanan unsurlar, tam da kültür endüstrisinin ürünlerinde kucak açtığı unsurlar olduğu için, postmodernizmin modernist yasakları ihlal etme girişimi yüksek modernizmin ayrılıkçı stratejisinin aşılması anlamına gelir; postmodernizm yüksek sanat ile düşük sanatın (yeniden) birleşmesi çabasındadır ve bu da modernizmin elitizmi karşısında demokratik bir tepkidir. Dahası, modernizmin, özerk ve bütünleşik eserin ayrılmaz parçalarını yadsıyarak geleneksel sanatın gereklerini sorgulamaktaki başarısı, onu bu yadsımaların işlevli olmasını sağlayacak karşı kutuptan mahrum bırakmıştır; artık modernist pratikler uyumsuzluk, şok ve anlama güçlüğü yaratmamaktadır.

Bu eleştiriler, Adorno'nun konumuna dair tek taraflı ve yetersiz bir tablo sunar. Onun estetik kuramı, neredeyse en başından beri, bilinçli bir biçimde modernizmin gelişim sürecini tasvir ediyordu. Adorno, örneğin bir Clement Greenberg'den farklı olarak, sanatın geleceğine dair söz söyle-

me derdinde değildi; yüksek sanatın hakiki içeriğini gözler önüne sermeye çalışıyordu, hızla yok olduğunu düşündüğü bir hakikat içeriğiydi bu. Ayrıca Adorno ileri sanatsal malzemeler anlayışının farklı sanatları kapsayan tarihdışı bir mantığı temsil ettiğini düşünen bir özcü de değildi. İleri sanatsal malzemeler anlayışı, belirli kategorik pratik imkânlarının ampirik gerçeklikten dışlanmasının sonucuydu. Adorno'nun asıl derdi sanatın geleceğiyle ilgili değildi, aydınlanmış aklın en çok tehdit ettiği unsurları kurtarmak istiyordu: duyusal tikellik, aklî amaçlar, sağlam bir bireysellik anlayışı ve hakiki mutluluk. Modernizmin mantığı, içeriden olduğu kadar dışardan da belirlenen bu mantık, söz konusu kategorik iddiaların tarihsel vârisiydi.[44] Adorno'ya göre bu, belgelenmeyi ve üzerinde çalışılmayı hak ediyordu, hele ki yüksek sanatın, modern toplumda bu kategorik iddiaların güçlü biçimde gerçekleştirildiği yegâne alan olduğu düşünülürse. Eğer bugün böyle bir durumdan söz edilemiyorsa, bu Adorno'ya değil kültüre yönelik bir eleştiri olmalıdır.

Kültür endüstrisi ile yüksek sanatın iç içe geçirilmesine rağmen, bu içe doğru çöküşün her iki unsuruna, yani kültür endüstrisinde ve yüksek sanatta meydana gelen değişikliklere ilişkin en makul değerlendirme şu olabilir: Kültür endüstrisi ile yüksek sanatın farklılıkları sahte biçimde uzlaştırılmış, dolayısıyla evrensel ile tikel arasında sahte bir uzlaşma gerçekleşmiştir. Bu iddiayı burada tüm ayrıntısıyla savunmak imkânsız, ama bunu destekleyen bazı veriler sunabiliriz.

Kitle iletişim araçlarının toplumsal gerçekliği yansıtmaları, ifade etmeleri ve dillendirmeleri hasebiyle kendi ürünlerinin altını oyacağı ve kendilerine rağmen, toplumsal eleştiri ile ideolojik bozgunculuğun araçları haline geleceği düşüncesinde Lukacs'ı çağrıştıran, naif bir iyimserlik söz ko-

nusudur. Piyasa ekonomisi savunusunun büyük hızla Doğu'yu istila etmesiyle birlikte, kapitalizm karşısında hiçbir alternatifin kalmadığı noktasındaki mutabakat da genişlemiştir. Kitle iletişim araçları toplumsal çatışmaları yansıtır yansıtmasına, ama bu çatışmaların çoğu cinsiyetçilik ve ırkçılık karşıtı iddiaları temsil eder ve bu ikisi, yasal kişileri temel alan piyasanın eşitlikçi mantığı çerçevesinde zaten daima kabul edilemez ve geriletici olmuştur.

Çeşitlilik, kitle iletişim araçlarında eskiye nazaran daha çok yer alır; ama bunun bariz, şüpheye yer bırakmayan bir kazanım olduğu söylenemez. 1950'lerin sonuna gelindiğinde bilincin homojenleştirilmesinin sermayenin büyümesi açısından verimli olmadığı anlaşılır; yeni metalar için yeni ihtiyaçların yaratılması gerekmektedir ve bunun için, daha önce ortadan kaldırılan negatif unsurların asgarî düzeyde yeniden kabul edilmesi gerekir.[45] Modernist dönemden savaş sonrası birleşme ve istikrar dönemine kadar sanata özgü olan yenilik kültü, kaynağı olan sermaye büyümesine geri döner. Ama bu negatiflik ne özgürleştirici ne de şok edicidir, çünkü gündelik hayatın temel yapılarını dönüştürme yönünde herhangi bir emare taşımaz. Tersine, kültür endüstrisi aracılığıyla sermaye, hem artsüremsel olarak (sürekli yeni ve "farklı" metalar üretmesiyle) hem de eşsüremsel olarak (alternatif "hayat tarzları"nı kışkırtmasıyla) yadsımanın dinamiklerini kendi bünyesinde eritmiştir.

Kültür endüstrisinin sanattaki stili geri dönüşümle sunması demek olan "hayat tarzı", vaktiyle yadsıma unsuru barındıran bir estetik kategorinin meta tüketiminin bir niteliğine dönüşmesini temsil eder. Birbirine rakip hayat tarzlarının artması, bu stillerin ev içine nüfuz etmesi, müziğin yaygınlığı, ürünlerin reklamlardaki imgelerinin dolaysız birer uzantısına dönüşmesi... bütün bu fenomenler kültür endüstrisi ile gündelik hayat arasındaki uçurumun kapanma-

sına ve bunun sonucu olarak toplumsal gerçekliğin estetize olmasına işaret eder.

> Sanat eserlerinin metaya dönüşmesi ve bu şekilde alımlanması gibi, tüketim toplumunda metanın kendisi de imgeye, temsile ve gösteriye dönüşmüştür. Kullanım değerinin yerini ambalaj ve tanıtım almıştır. Sanatın metalaşmasının sonu, metanın estetize edilmesidir. Metanın baştan çıkarıcı ölümcül şarkısı, vaktiyle burjuva sanatının barındırdığı mutluluk vaadini yerinden etmiştir; tüketici Odysseus, tatmine ulaşacağını umarak kendini sevinçle meta denizinin sularına bırakır, ama aradığını bulamaz.[46]

Artık adamlarından kayda değer bir farkı olmayan Odysseus, sadece Sirenler kaybolduğu için özgür kalmıştır. Postmodernist evresindeki kültür endüstrisi, avangardın her zaman istediği şeyi gerçekleştirmiştir: sanat ile hayat arasındaki farkın aşılarak ortadan kaldırılmasını. Bu da, "sanatın sonu"nun bir türüne işaret ediyor olmalıdır:

> Günümüzde sanatın temel çatışkılarından biri, ütopyanın toplumsal gerçeklik tarafından giderek daha fazla engellendiği bir zamanda, bir yandan tam anlamıyla ütopyacı olmayı istemesi ve buna mecbur olması, öte yandan rahatlık ve yanılsama aşılamakla suçlanmamak için de ütopyacı olmama zorunluluğudur. Sanatın ütopyası hayata geçseydi, sanat sona ererdi.[47]

Daima rahatlık ve yanılsama aşılama derdinde olan kültür endüstrisi, modernist itkinin tükenmesinden yararlanmıştır. Ona meydan okuyacak bir estetik modernizm kalmadığından, hatta Sirenlerin şarkısı ya da o şarkının yokluğunun acısı bile kalmadığından, kültür endüstrisi kendi estetik formunu rahatça toplumsal formla sarmalayabilir.

Sirenlerin kaybolması, burjuva sanatının (yerine getiril-

memiş) mutluluk vaadinin kaybolması, oyalayıcı haz ile kesin mutluluk arasındaki ayrımın yok olmasına işaret eder. Adorno'nun, kültür endüstrisinin aynı zamanda hem iffetli hem de pornografik olduğu görüşü bu ayrımın yok olmasına dayanır. Bütünlüklü eser fikrinin, hatta uyumsuzluk biçimindeki eleştirel unsurun işaret ettiği karşıtının bile yok olmasıyla birlikte, biricik bir eserin üretimi ve hazzı adına arzunun yüceltilmesi de yok olmuştur. Ama kültür endüstrisinin yüceltmeden arındırma çabası, arzunun tatminine ya da çalışma etiğinin baskılarının gerçek manada aşılmasına denk düşmez. Yeterli bir bireysellik anlayışından yoksun olan yeni kültürel matris, arzuyu serbest bıraktığı ölçüde, belki daha da fazla, saldırganlığı serbest bırakmaktadır.

Yüceltmenin yolunu dikte eden formun dayatması olmaksızın, yüceltmeden arındırılmış arzular, yüceltmeden arındırma ihtiyacını hızlandıran aldatıcı rahatlıkların ve gerçek engellerin aynılarıyla karşı karşıya kalır. Kültür endüstrisinin cevabı, estetizasyonun taklidi aracılığıyla, seyirciyi doyumun bulunmadığı bir yerde doyum bulamamakla suçlayan eserler üretmektir (yeni mimarîde bunun örnekleri bulunur). Formun dayatmalarından kurtulup görünürde ütopyacı bir farklılıklar oyununa geçmek, gündelik hayatın baskılarından yüce bir kurtuluş yaratmalıydı. Oysa postmodern yüce (*a priori* kapalı formların yüce yenilgisi), yüksek ile düşük ayrımını aşma, sanat ile ampirik hayatı yeniden bütünleştirme yönündeki saldırgan ısrarı nedeniyle, yücenin arzuyu şiddetle bastırmasına yol açarken buna eşlik etmesi gereken serbestlik unsuruna geçit vermez. Gerçekte baskı olan şeyi doyum kisvesi altında sunan postmodernizmin farazî olumlaması, kendini yadsıma anını sürekli kılarak amaçlanmamış bir ölüm övgüsünü de daim kılar.[48] Postmodernist pratik, ampirik dünyayı dönüştürmeksizin değiştirdiğinden, soyut olumlamaları, onu idame ettiren

umutsuzluğu ele verir. O umutsuzluk saldırganlıkta ve şiddette kendini gösterir; artık medyada temsil edilen, kullanılan ve övülen bir şiddettir bu. Araçsal aklın duyusal tekillik (Adorno'nun terimiyle "özdeş olmayan") üzerinde sürdürdüğü şiddete, yalnız şiddetle cevap verilir.

Durumu daha da vahim kılan etmen, yüksek sanat namına, tek tük örnekler dışında hemen hemen hiçbir şey kalmamış olmasıdır. Klasik yüksek modernizmin eleştirel enerjisi tükendiğinden, postmodernizm güçlü bir olumsuzlama unsuru üretecek kaynakları ancak rasgele biçimde devşirmiştir. Günümüzde estetik üretimin anlamının aşınmaya uğramasının nedeni bu olgudur.[49] Modernizmi kültürel açıdan önemli kılan negatif rolü, sadece tek tek modernist eserlere değil, sanatsal modernizm projesine de dayanıyordu. Postmodernizm tanımı gereği bu imkândan yoksundur. Bu, postmodernizme yönelik bir eleştiri ya da modernizmin mantığının yeniden diriltilmesi çağrısı anlamına gelmez. Tarihin modernizmi ortadan kaldırması postmodernizmin suçu değildir. Postmodernizm, modernizmden daha güç bir durumdadır, yapıdan yoksundur. Sanatçılar artık üretim faaliyetlerini kendi sanatlarının ve malzemelerinin mantığına bile dayandıramamaktadırlar. Postmodernizm övgüyle karşılanamaz, çünkü yüksek sanat ile düşük sanat, modernizm ile geleneksel sanat arasındaki bütünleştirmelerinin yönü bellidir: Ya ampirik gerçekliği, saydığımız feci sonuçlara yol açacak biçimde estetize eder; ya yüksek ve düşük sanat ayrımının eleştirel açıdan ne anlam taşıdığını unutmuş ya da hiç bilmemiş bir bütünleştirmeye girişir (*pop art* bunun en bariz örneğidir); ya da bütünleştirme "yöntemini" yadsıma aracı olarak kullanıp modernizm projesini başka bir şekilde devam ettirir (büyülü gerçekçilik de bunun örneğidir). Postmodernizm, hangi perspektiften bakılırsa bakılsın, iki alan arasında hakiki bir bütünleşme sağlayarak derin bölünmeyi

aşmayı başaramamıştır: ya sermayenin ihtiyaçlarına cevap veren sahte bir sentezdir, ya da modernizm projesini, yadsıma projesini başka araçlarla sürdüren rasgele bir yöntemdir. Evrensel ile tikel arasındaki uzlaşma aldatıcı olduğu sürece yadsıma projesi de anlamlı olmaya devam edecektir. Postmodernizmin içinde bulunduğu durum, bu aldatıcı halin hafiflemesi değil pekişmesidir. Kültür endüstrisi ile yüksek sanat arasındaki ayrım toplumun negatif hakikatiyse, bu hakikat bugün nerede yatıyor? Bu soruyu yanıtlamak için, kültürün çöküşüne hayıflanırken onu çevreleyen acıyı ve dile getirilemeyen yıkımları unutan kültür eleştirmeninin tavrından uzak durmak gerekiyor.

Adorno'nun kuramı ve analizi, kültür endüstrisinin homojenleştirme hedefine gereğinden fazla odaklanıyor olabilir; ama sözde bireysellik ile bireysellik, eğlence ile mutluluk, uyumluluk ile özgürlük, sözde eylem ile eylem, aldatıcı ötekilik ile özdeş olmayan ötekilik arasındaki farka dikkat çeker. Bunlar ve bunlarla bağlantılı analiz terimleri Adorno'nun kuramının esasını oluşturur. Kültür endüstrisinin yol açtığı etkisizleştirmeler ve gerilemeler, bence aynen Adorno'nun tasvir ettiği gibidir. Kültür endüstrisinin yüzeydeki mantığı, Adorno'nun eserlerini kaleme aldığı dönemdekinden önemli ölçüde farklı olsa da, yarattığı etkiler tekinsiz biçimde aynıdır. Adorno kültür endüstrisinin gidişatını da, yol açtığı tehdidi de açıkça görmüştür. En kötümser tahminlerinin zamanla gerçekleşmesi, kültür endüstrisi üzerine yazdıklarının, rahatsız edici de olsa, ne kadar çağdaş olduğunu gösterir.

ÇEVİREN Elçin Gen

Notlar

1 Ernst Bloch et al., *Aesthetics and Politics*, çev. ve ed. Rodne, Taylor (Londra: NLB, 1977) s. 123.

2 *Negative Dialectics*, çev. E. B. Ashton (Londra: Routledge ve Kegan Paul, 1973), s. 320. Bu pasajla ilgili bir yorum için bakınız Gillian Rose, *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of T. W. Adorno* (Londra: Macmillan, 1978) s. 50-51. Bu eser, söz konusu kısımda ele alınan meselelere dair en iyi değerlendirmedir.

3 *Dialectic of Enlightenment*, çev. John Cumming (Londra: Allen Lane, 1973) s. 34. Türkçesi: *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı Yayınları'ndan çıkacak, Nihat Ülner çevirisi.

4 *A.g.e.*, s. 135. Türkçesi: Bu kitapta s. 66.

5 *A.g.e.*, s. 137. Türkçesi: Bu kitapta s. 68.

6 *A.g.e.* Türkçesi: Bu kitapta, s. 68.

7 *A.g.e.*, s. 135. Türkçesi: Bu kitapta, s. 67. Bu tezin daha keskin ifadesi: "Sanat eserleri kendilerini dışsal amaçlardan kurtarmaya çalıştıkça, kendi kendilerine vaz ettikleri, yaratım sürecini örgütleyen ilkelere o kadar fazla tâbi oldular. Böylece toplumun tahakkümünü yansıttılar ve içselleştirdiler. Bunu akılda tutarsak, sanatın kendisini eleştirmeksizin kültür endüstrisini eleştirmek imkânsız olur": *Aesthetic Theory*, çev. C. Lenhardt (Londra: Routledge ve Kegan Paul, 1984) s. 26.

8 *A.g.e.*, s. xi, xii.

9 *A.g.e.*, s.xvi.

10 *A.g.e.*, s. 120. Bu kitapta: s. 47.

11 *A.g.e.*, s. 121. Bu kitapta: s. 48.

12 *A.g.e.*, s. 126. Bu kitapta: s. 54.

13 *A.g.e.*, s. 139. Bu kitapta: s. 72.

14 *A.g.e.*, s. 140. Bu kitapta: s. 72.

15 *A.g.e.*, s. 144. Bu kitapta: s. 79.

16 *A.g.e.*, s.167. Bu kitapta: s. 107.

17 *Gesammelte Schriften*, Band 9.2 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1975) s. 16. Orijinal metinde İngilizce.

18 *A.g.e.*, s. 17.

19 *A.g.e.*, s. 18.

20 *A.g.e.*, s. 24.

21 *A.g.e.*, s. 25.

22 *A.g.e.*, s. 112-113.

23 *A.g.e.*, s. 111.

24 *A.g.e.*, s. 115.

25 *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, çev. E. F. N. Jephcott (Londra: NLB, 1974) s. 238. (Türkçesi: *Minima Moralia*, çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan [İstanbul: Metis, 2000] s. 247. Çeviri kısmen değiştirilmiştir.)

26 *Prisms*, çev. Samuel ve Shierry Weber (Londra: Neville Spearman, 1967) s. 19.

27 *A.g.e.*, s. 22

28 *A.g.e.*

29 *A.g.e.*, s. 23.

30 *A.g.e.*, s. 26.

31 *A.g.e.*, s. 29.

32 Andrew Arato, *The Essential Frankfurt School Reader*, (ed. ve sunuşlar) Andrew Arato ve Eike Gebhardt (Oxford: Basil Blackwell, 1978) s. 203. Arato'nun aşkın eleştiriye dair sözleri aynen aktarılmaya değer: "... sadece aşkın eleştiri, her türlü hakiki eleştirinin dikkate alması gereken şeyleşmiş bütünselliğin imgesini yeniden üretir ve sadece o, gelecekteki her türlü radikal politikanın gereksindiği, şeyleşmeye karşı topyekûn uyuşmazlığı barındırır. Ne var ki, şeyleşmiş dünyanın kavramsal yeniden üretimi, kendı başına, kurtarılmaya değer hiçbir şey üretmez; aşkın eleştiri nihayetinde barbarlıkla olan yakınlığını bastıramaz."

33 Prisms, s. 32.

34 *A.g.e.*

35 *A.g.e.*

36 *A.g.e.*, s. 33.

37 *A.g.e.*

38 "Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış", bu kitapta, s. 110.

39 Douglas Kellner, "Critical Theory and the Culture Industries: A Reassessment", *Telos* 62, 1984-1985, s. 203.

40 *A.g.e.*

41 *A.g.e.*

42 *A.g.e.*, s. 204.

43 *A.g.e.*, s. 197.

44 Bu iddiamı ayrıntılı olarak şu eserimde ortaya koydum: *Beauty Bereaved: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (Oxford: Polity Pres, yakında yayınlanacak).

45 Moishe Gonzales, "Kellner's Critical Theory: A Reassessment", *Telos* 62, 1984-1985, s. 208.

46 Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism* (Londra: Macmillan Pres, 1986) s. 21. Adorno, bu reklam patlamasını ve bunun 'sanat sanat içindir' anlayışıyla yakınlığını açıkça görmüştü, *Dialectic of Enlightenment*, s. 162-163.

47 *Aesthetic Theory*, s. 47.

48 Bkz. Russell A. Berman, "Modern Art and Desublimation", *Telos* 62, 1984-1985, s. 46. Bu makale bence konuyla ilgili en iyi metin ve söz konusu meselelerle hesaplaşmada Adorno'ya çok yakın bir tutumu temsil ediyor.

49 *A.g.e.*, s. 47.

Kültür Endüstrisi
Kültür Yönetimi

THEODOR W. ADORNO

Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma*

Nesnel dine yönelik desteğin yitip gitmesinin, kapitalizm öncesine ait son kalıntıların dağılmasının, tekniğin, toplumsal ayrımlaşmanın ve uzmanlaşmacılığın kültürel bir karmaşaya yol açtığı yolundaki sosyolojik iddia her gün yalanlanmaktadır. Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir. Siyasal karşıtlıkların estetik ifadeleri bile bu çelikten ritme hevesle uymakta birleşir. Endüstrinin dekoratif yönetim ve sergi mekânları, otoriter ülkelerde de diğerlerinde ol-

---

* Theodor Adorno ve Max Horkheimer, "Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug", *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft Erste Auflage, 1997 Lizenzausgabe mit Genehmigung der S. Fischer Verlag GmbH © des Anhangs Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1981 © 1944 by Social Studies Association, Inc., New York Für die Neupublikation © 1969 by S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main Alle Rechte vorbehalten. Bu metin, Kabalcı Yayınları tarafından Mayıs 2010'da yeniden yayınlanan *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı kitapta yer alıyor, Suhrkamp Verlag'ın Türkiye temsilcisi Onk Ajans'ın ve Kabalcı Yayınları'nın izniyle yayınlandı. Çeviri üzerinde yapılan değişiklikler için yayıncıdan izin alındı.

duğundan pek farklı değildir. Her yerde boy gösteren göz alıcı, devasa yapılar, devletleri kapsayan ortak amaçlı grupların eksiksiz planlılığını temsil etmektedir. Dizginlerinden boşanmış girişimcilik (ıssız kentlerimizi çevreleyen kasvetli konutlar ve işyerleri onun anıtlarıdır), bu planlılığa katkıda bulunmuştur. Betondan kent merkezlerinin çevresindeki eski evler şimdiden birer gecekondu gibi görünür; kentin dış semtlerindeki "bungalov" tipi yeni evlerse, tıpkı uluslararası fuarlarda görülen hafif konstrüksiyonlar gibi, teknik ilerlemeye övgüde bulunup, birer konserve kutusuymuşçasına kullanılıp atılmak için yapıldıkları izlenimini uyandırırlar. Bireyin, hijyenik dairelerde sözümona bağımsız bir hayat sürmesini sağlaması gereken şehir planlama projeleriyse, onu totaliter sermaye iktidarının, yani hasmının boyunduruğu altına iyice sokar. Bu konutların sakinleri, birer üretici ve tüketici olarak iş ve eğlence için kent merkezlerine çekilirken, içinde oturdukları hücreler de homojen bir biçimde düzenli komplekslere dönüşerek kristalleşir. Makrokozmos ile mikrokozmosun bu gözle görülür birliği, insanlara kendi kültürlerinin modelini, genel ile tikelin sahte özdeşliğini sunar. Tekel koşullarında tüm kitle kültürü kendi içinde özdeştir ve bu kültürün iskeleti, yani tekel tarafından imal edilen kavramsal ana hatları belirmeye başlamaktadır. Dümenin başındakiler, tekelin varlığını ört bas etmek konusunda artık kaygı duymamaktadır; öyle ki varlığı itiraf edilirken ne kadar arsız olunursa gücü o kadar artar. Sinema ve radyo günümüzde kendilerini sanatmış gibi göstermek zorunda değildir. Herhangi bir işten farklı olmadıkları hakikatini, bilerek ürettikleri zırvaları meşrulaştıran bir ideoloji olarak kullanırlar. Onlar kendilerini endüstri diye adlandırırlar ve görevin başındaki genel müdürlerin gelirine ilişkin rakamlar kamuya ilan edildiğinde, tüketime hazır ürünlerin toplumsal gerekliliği konusundaki kuşkular dağılır.

Çıkar çevreleri, kültür endüstrisini teknolojik terimlerle açıklamayı sever. Onlara göre, milyonlarca insanın işin içinde olması çoğaltma yöntemlerine başvurulmasını zorunlu kılarken, bu yöntemler aynı gereksinimlerin sayısız yerde standart ürünlerle giderilmesini kaçınılmaz hale getirmektedir. Üretim merkezlerinin az sayıda olması ile, alımlama noktalarının dağınıklığı ve çokluğu arasındaki teknik karşıtlık, yetki sahiplerinin örgütlemesini ve planlamasını gerektirir. Sözde, yerleşik standartlar, tüketicilerin gereksinimlerine dayanır ve bu nedenle böyle az bir dirençle kabul görürler. Gerçekten de hem manipülasyonun hem de geçmişteki ve gelecekteki gereksinimlerin yarattığı döngü içinde sistemin birliği giderek pekişir. Bu arada, tekniğin toplum üzerindeki iktidarının, ekonomik açıdan en güçlü olanların iktidarına dayandığı gerçeği suskunlukla geçiştirilir. Günümüz teknik akılsallığı egemenliğin akılsallığıdır; kendine yabancılaşmış toplumun zorlayıcı karakteridir. Otomobiller, bombalar ve filmler bütünü bir arada tutar – bunların eşitleyici etkisi, hizmet ettiği haksızlıkta gücünü gösterene dek. Şimdilik kültür endüstrisi, tekniği standartlaştırmadan ve seri üretimden ibaret olmuş, yapıtın mantığını toplumsal sistemin mantığından ayıran her şeyi feda etmiştir. Ama bunun nedeni, tekniğin içsel yasalarında değil, günümüz ekonomisindeki işlevinde aranmalıdır. Merkezî denetimden kendini biraz olsun kurtarabilecek bir gereksinim, zaten bireysel bilincin denetimi tarafından bastırılır. Telefondan radyoya atılan adımla, roller birbirinden kesin olarak ayrılmıştır. Telefon, insanların özne rolünü oynamasına liberal yoldan izin vermiştir. Radyoysa herkesi, demokratik yoldan aynı ölçüde dinleyiciye dönüştürerek, otoriter bir biçimde, farklı kanallarda yayınlanan aynı programların dinleyicileri haline getirir. Herhangi bir cevap mekanizması gelişmediği gibi, özel yayınlar da bağımlılığa mahkûmdur. Üstelik bun-

lar, yukarıdan aşağıya örgütlenen, "amatörler"in oluşturduğu düzmece alanla sınırlıdır. Resmî radyonun dinleyicisinde belirebilecek kendiliğindenliğin en küçük izi bile, yetenek avcıları, mikrofon önünde düzenlenen yarışmalar ve sponsorlar tarafından uzmanların süzgecinden geçirilerek denetlenir ve yutulur. Yetenekler, dinleyiciye sunulmadan çok önce işletmeye ait olur; başka türlü bu kadar hevesle uyum sağlamaları mümkün değildir. Kültür endüstrisinin sistemini sözde ve gerçekten destekleyen dinleyicinin ruh hali, o sistemin mazereti değil, bir parçasıdır. Eğer bir sanat dalı, aracı ve malzemesi bakımından kendisine çok uzak düşen başka bir sanat dalıyla aynı yöntemleri uyguluyorsa; radyodaki "pembe dizi"lerin dramatik düğüm noktaları, teknik sorunların (cazın en üst seviyelerinde olduğu gibi bu sorunların üstesinden de "jam" diye gelinir) nasıl çözüleceğine ilişkin öğretici örneklemeler haline geliyorsa; Beethoven'a ait bir cümlenin serbest bir "uyarlaması", bir Tolstoy romanının filme "uyarlanmasıyla" aynı kurallara uyuyorsa, dinleyicilerin kendiliğinden isteklerini karşılama çabası havadan bir bahaneye dönüşür. Olup bitenleri, her ayrıntısı ekonomik seçme düzeneğinin bir parçası olarak anlaşılması gereken, teknik ve personelden oluşan aygıtın ataletiyle açıklamak, gerçeğe daha yakın olur. Bütün bunlara bir de, yönetici iktidar sahiplerinin ellerindeki çizelgelere ve kafalarındaki tüketici kavramına uymayan, her şeyden önce de kendilerine benzemeyen hiçbir şeyi üretmeme ya da onaylamama konusundaki anlaşmalarını, en azından gösterdikleri ortak kararlılığı eklemek gerekir.

Bu çağın nesnel toplumsal eğiliminin, genel müdürlerin öznel ve karanlık emellerinde ete kemiğe büründüğü doğruysa, bunlar köken bakımından endüstrinin en güçlü sektörleri, yani çelik, petrol, elektrik ve kimya endüstrileri için de geçerlidir. Kültür tekelleri bu sektörlere kıyasla güçsüz

ve bağımlı sayılırlar. Onlar kitle toplumu içindeki konumlarını bir dizi tasfiye eyleminin hedefi haline getirmemek için, gerçek iktidar sahiplerinin işlerinin aksamamasına dikkat etmek zorundadırlar. Bu kitle toplumunun özel ürünleri hâlâ rahat liberalizmle ve Yahudi entelektüelleriyle gereğinden fazla içli dışlıdır. En güçlü yayın kuruluşunun elektrik endüstrisine olan ya da film şirketlerinin bankalara olan bağımlılığı, sektörlerin ekonomik olarak iç içe geçmiş kollarıyla tüm tabloyu gözler önüne serer. Her şey birbiriyle öyle sıkı bir ilişki içindedir ki, burada oluşan zihinsel yoğunluk, farklı şirketler ve teknik dallar arasındaki çizgilerin aşılmasına izin veren bir hacim kazanmıştır. Kültür endüstrisinin katı birliği, siyasetin yükselen birliğine tanıklık etmektedir. A ve B filmleri arasındaki ya da değişik fiyattaki dergilerde yer alan öyküler arasındaki gibi keskin ayrımlar, gerçek farklılıkları yansıtmaktan çok tüketicilerin sınıflandırılmasına, örgütlenmesine ve kayda geçirilmesine hizmet eder. Herkes için uygun bir şey öngörülür ve böylelikle bu işlemlerden kimse kaçamaz. Ayrımlar zihinlere kazınır ve yaygınlaştırılır. İzleyicilere seri halinde nitelik hiyerarşisi ulaştırılması, bunu bütünüyle niceliğe dökmekten başka bir işe yaramaz. Herkes kendiliğinden, önceden birtakım göstergelere göre belirlenmiş "level"ına [düzeyine] uygun davranmalı ve belli başlı tüketici tipleri için üretilmiş kitlesel üretim kategorilerinden kendine denk düşenine yönelmelidir. Tüketiciler, araştırma kuruluşları tarafından çizilen ve propaganda amacıyla kullanılanlardan ayırt edilemeyen haritalarda kırmızı, yeşil ve mavi alanlarla değişik gelir gruplarına göre ayrılarak birer istatistik malzemesine dönüşür.

Bu yöntemin şematik niteliği, mekanik olarak ayrımlaştırılmış ürünlerin sonuçta hep aynı olmasından belli olur. Chrysler ile General Motors tarafından geliştirilen ürün serileri arasındaki farkın temelde bir yanılsama olduğunu, bu

farka hayran olan her çocuk bilir. Meraklıların "avantaj" ve "dezavantaj" diye tartıştığı şeyler, yalnızca rekabet ve tercih olanağı yanılsamasını sürekli kılmaya yarar. Warner Brothers ve Metro Goldwyn Mayer yapımları için de aynı durum söz konusudur. Kaldı ki, aynı şirkete ait koleksiyonları oluşturan daha pahalı ve daha ucuz ürünler arasındaki fark da giderek azalır: otomobillerde bu farklar silindir sayısına, motor hacmine, cihazların patent ayrıntılarına; filmde ise oynayan yıldızların sayısına, teknoloji, emek ve dekor giderlerinin yüksekliğine ve en son çıkan psikolojik formüllerin kullanılışına indirgenir. Değeri belirleyen evrensel ölçü birimi, "conspicious production" dedikleri gösterişli üretimin, adeta göze sokulurcasına gösterilen yatırımın dozajıdır. Kültür endüstrisinde bütçeye göre belirlenen değer farklarının, gerçek farklarla, ortaya çıkan ürünün anlamıyla hiçbir ilintisi yoktur. Teknik mecralar da kendi içlerinde amansız bir aynılığa zorlanır. Televizyon, radyoyla sinemanın sentezini hedefler. Bu hedef, tarafların çıkarları tam olarak örtüşmediği sürece geciktirilir. Ama bu sentezin sınırsız olanakları, estetik malzemenin yoksullaşmasını şimdiden öyle radikal bir biçimde vaat eder ki, endüstrileşmiş kültür ürünlerinin tümü üstün körü gizlenen özdeşliklerinin zaferini neredeyse yarın açıkça ilan edebilecek gibidir: Wagner'in *Gesamtkunstwerk* düşü, bütün sanatların bir eserde birleşmesi hayali, alay edercesine gerçekleşir. Böylelikle sözün, imgenin ve müziğin birbiriyle uyumu *Tristan*'da olduğundan çok daha kusursuz bir biçimde elde edilir, çünkü toplumsal gerçekliğin dış yüzeyini itiraz etmeden kayda geçiren tüm duyusal unsurlar ilke bakımından aynı işlemsel süreç içinde üretilir ve bu sürecin birliğini esas içerikleri olarak dışa vururlar. Bu süreç, sinemaya göz kırpan roman anlayışından en küçük ses efektine kadar, üretimin tüm öğelerini bütünleştirir. Bu, ortaya konan sermayenin zaferi-

dir. Bu arada yapımcılar hangi "plot"u [olay örgüsünü] seçerse seçsin, tüm filmler, sermayenin mutlak iktidarını iş arayan mülksüzleştirilmiş yığınların yüreğine efendilerinin iktidarı olarak kazımak içindir.

Tüketiciler kendilerini boş zamanlarında bile üretimin birliğine uydurmak zorundadır. Kantçı şematizmin öznelerden beklediği katkı, yani duyusal çeşitliliği önceden temel kavramlara bağlama işi, öznenin elinden endüstri tarafından alınmıştır. Endüstri, şematizmi birincil bir müşteri hizmeti olarak yürütür. Kant'a göre insan ruhunda, dolaysız verileri saf aklın sistemine oturacak biçimde önceden hazırlayan gizli bir düzenek mevcuttu. Günümüzde bu giz açığa çıkmıştır. Bu düzenek, verileri toplayanlar tarafından, yani kültür endüstrisi tarafından planlanıyor gibi gözükse de, tüm akılsallaştırma çabalarına karşın akıldışılığını sürdüren toplum iktidarı tarafından endüstriye dayatılır; iş dünyasının acenteleri, bu kaçınılmaz dayatmayı kendi amaçlarına uygun biçimde işlemden geçirerek iplerin elde olduğu yolunda yapay bir izlenim yaratırlar. Tüketiciye sınıflandırabileceği hiçbir şey bırakılmaz, çünkü her şey bizzat üretimin şematizmi tarafından önceden sınıflandırılmıştır. Kitleler için olan, düşlerden yoksun bu sanat, eleştirel idealizmin gözünde fazla ileri giden o düşsel idealizmi gerçekleştirmektedir. Her şey bilinçten kaynaklanır; Malebranche ve Berkeley'de tanrının bilincinden, kitle sanatındaysa dünyevî yapımcıların bilincinden. *Hit* şarkılardan, yıldızlardan, pembe dizilerden çıkan tipler yalnızca bir devri daimin katı sabitleri olmakla kalmaz, bu oyunun özgül içeriği, yani görünüşte değişenin kendisi bile bu sabitlerden çıkarılır. Ayrıntılar birbirlerinin yerine geçebilen öğelere dönüşür. Akılda kalıcılığı bir *hit* şarkıda kanıtlanmış birbirini takip eden kısa ses aralıkları, erkek kahrama-

nın geçici olarak düştüğü gülünç durumların üstesinden "good sport" [şaka kaldırabilen kimse] olarak gelmesi, jönün sevdiği kadına güçlü elleriyle attığı hayırlı dayaklar, yaşamın şımarttığı mirasyedi kadına erkeğin gösterdiği o kaba ve soğuk davranışlar; bunların hepsi gelişigüzel olarak ister orada ister burada kullanılabilen hazır klişelerdir ve her zaman şemada kendilerine düşen amaçla tanımlanmışlardır. Varlık nedenleri, öngörülen şemayı tamamlayarak onaylamaktır. Her filmin başından nasıl biteceği, kimin ödüllendirilip kimin cezalandırılacağı ya da unutulacağı anlaşılır; bundan başka, hafif müzikte, kulağı alıştırılmış dinleyici, şarkının daha ilk ölçülerini duyar duymaz devamını kolayca kestirir, tahmini doğru çıktığında da sevinir. "Short story"lerin [kısa öykü] ortalama sözcük sayısı kesindir. Komiklikler, efekt ve espriler bile, içinde yer aldıkları sahnenin taslağı kadar önceden hesaplanmıştır. Bunlar özel uzmanlar tarafından idare edilir ve çeşit bakımından zayıf oldukları için, hepsi temel olarak bürolarda sınıflandırılabilir. Kültür endüstrisi, efektlerin, bariz rötuşların ve teknik ayrıntıların sanat yapıtına baskın çıkmasıyla birlikte gelişmiştir; vaktiyle bir ideayı ifade eden sanat yapıtı, onunla birlikte tasfiye edilmiştir. Ayrıntı, bağımlılıktan kurtularak itaatsizleşmiş ve romantizmden ekspresyonizme kadar, düzenlemeye karşı çıkışın dizginlenmemiş dışavurumu ve taşıyıcısı olarak öne çıkmıştı. Müzikte tek bir armonik etki biçimsel bütüne ilişkin bilinci aşındırıyor, resimde tek bir renk tüm kompozisyonu, romanda psikolojik etkiler yazınsal yapıyı belirsizleştiriyordu. Kültür endüstrisi bütünselliğiyle bu duruma son verdi. Etkiden başka bir şey bilmezken, etkinin asiliğini kırdı ve onu yapıtın yerini alan formülün boyunduruğu altına soktu. Böylece bütünü ve parçaları aynı ölçüde ezmiş oldu. Bütün, acımasız ve ilgisiz biçimde ayrıntıların karşısına dikilir – başarılı bir adamın

kariyeri gibi: bu başarı öyküsü budalaca birtakım olayların toplamından başka bir şey değilken, her şey bu başarıyı anlatmaya ve kanıtlamaya çalışır. Yapıtın ana fikri diye adlandırılan şey, bütünlük yerine düzen sağlayan bir kayıt dosyası haline gelmiştir. Ayrıntı ile bütün, karşıtlıktan ve bağlantıdan yoksun bir biçimde aynı özellikleri gösterir. Önceden güvence altına alınan uyumları, burjuva sanatının büyük yapıtlarının çabalayarak eriştikleri uyumla alay eder. Almanya'da çekilen, demokrasinin en kaygısız filmlerinin üzerine daha o zamandan diktatörlüğün mezar sessizliği çökmüştür.

Bütün dünya kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilir. Film, gündelik algı dünyasının aynısını yaratmayı amaçladığı için, dışarıdaki sokakları az önce izlediği filmin devamı olarak algılayan sinema izleyicisinin bu bildik deneyimi, yapımcıların esas aldıkları kural haline gelmiştir. Yapım teknikleri, ampirik nesneleri ne kadar yoğun ve boşluk bırakmayacak biçimde kopyalayabilirse, dışarıdaki dünyanın beyaz perdede gösterilenin kesintisiz bir devamı olduğu yanılsamasını yaratmak da o kadar kolay olur. Sesli filmin ani bir biçimde devreye girmesiyle mekanik çoğaltım tamamen bu hedefe hizmet eder oldu. Bu eğilime göre, yaşam sesli filmlerden ayırt edilmemelidir. İlüzyon tiyatrosunu da geçen sesli film, izleyicisine, kontrolü elinden bırakmadan, film yapıtının çerçeveleri içinde ama onun sunduğu kesin olgular tarafından denetlenmeden dolaşabileceği ve uzaklaşabileceği hayal gücüne ve düşüncelere boyut bırakmamaktadır. Eline düşen insanlar, böylelikle, film ile gerçekliği doğrudan özdeşleştirmek üzere eğitilirler. Kültür tüketicisinin imgelem gücünde ve kendiliğindenliğinde görülen güdükleşmenin nedenlerini psikolojik mekanizmalarda aramaya günümüzde gerek kalmamıştır. Zaten ürünlerin kendileri, hepsinden önce de kültür endüstrisinin en karakte-

ristik ürünü sayılan sesli film, nesnel özyapıları gereği bu yetileri felce uğratır. Bu ürünler, kavranmaları çabukluk, gözlem gücü ve beceri gerektirecek, ama aynı zamanda (hızla akıp geçen olaylar kaçırılmak istenmiyorsa) düşünsel etkinliğe izin vermeyecek biçimde tasarlanmıştır. İzleyicinin seyir sırasındaki gerilimi onda öylesine alışkanlık haline gelmiştir ki, her defasında özel olarak yaratılmasına gerek kalmaz ve onun imgelem gücünü bastırmaya yeter. Filmin yarattığı evren –jestler, imgeler ve sözler– tarafından, filmi bir evrene dönüştürecek katkıyı yapamayacak ölçüde soğurulmuş izleyicinin, gösterim anında kendini aygıtın o anki performansına kaptırması şart değildir. İstenilen ölçüde dikkat toplamak, tüketicinin mutlaka bildiği başka filmler ve kültür ürünlerinden ötürü alışkanlık haline geldiği için, bu edim kendi kendine gerçekleşir. Endüstri toplumunun kudreti, insanlarda her zaman etkili olacaktır. Kültür endüstrisinin ürünleri, insanlar perişan halde olsa bile canlı bir biçimde tüketilecektir. Bu ürünlerin her biri, ister iş saatlerinde ister onun benzeri dinlence saatlerinde herkesi ayakta tutan dev ekonomi çarkının bir modelidir. Herhangi bir sesli filmden veya radyo programından, birine değil tümüne birden mal edilebilecek toplumsal etkiler çıkarılabilir. Kültür endüstrisinin her dışavurumu, kaçınılmaz olarak, insanları bütünün onları dönüştürdüğü biçimde yeniden üretir. Üstelik yapımcılardan kadın derneklerine, kültür endüstrisinin tüm failleri, yalnızca yeniden üretilen zihnin genişletilmemesi için tetikte beklerler.

Sanat tarihçileriyle kültür avukatlarının, Batı'da stil yaratan güçlerin tükendiğine ilişkin yakınmaları korkutucu ölçüde temelsizdir. Her şeyin, hatta henüz düşünülmemiş olanın bile, basmakalıp biçimde mekanik çoğaltılabilirliğin şemasına uydurulması, tüm gerçek stillerin katılığını ve bağlayıcılığını gölgede bırakır. Kültür dostları, böyle bir stil kav-

ramından yola çıkarak kapitalizm öncesi geçmişi organik bir çağ olarak yüceltirler. Bir Palestrina, beklenmeyen ve çözülmemiş uyumsuzlukların peşine düşerken, caz aranjörlerinin jargona uymayan cümleler karşısındaki pürist tavrını gösteremezdi. Örneğin Mozart'ı caz müziğine uyarlarken, bestenin yalnız fazla çetrefilli ya da ağırbaşlı kısımlarını değil, bestecinin melodiyi günümüz anlayışından farklı, hatta daha yalın bir biçimde armonize ettiği kısımları da değiştirirler. Ortaçağın hiçbir mimarî patronu, kilise pencereleri ve heykellerindeki konuları incelerken, Balzac ya da Victor Hugo'ya ait bir konunun uyarlanmasına onay verecek film stüdyosu yönetiminden daha kuşkucu ve dikkatli davranamazdı. Hiçbir kilise konseyi, lanetlenmişlerin acılarının ve çekecekleri işkencelerin ilahi aşk düzenindeki yerini saptarken, büyük yapımların sıkıcı konuşmaları arasında kahraman için öngörülen işkencelerin ne zaman başlayacağını ya da kadın oyuncunun eteğinin ne zaman yukarı kalkacağını saptayan film yapımcıları kadar titiz davranamazdı. Yasaklanan ve hoş görülen unsurların açık ve örtük, egzoterik ve ezoterik kataloğu o denli ayrıntılıdır ki, özgürlük alanını sınırlamakla kalmaz, bütünüyle yönetir. Her şey son ayrıntısına kadar bu kataloğa uydurulur. Kültür endüstrisi, rakibi olan avangard sanat gibi, yasaklar sayesinde sözdiziminden sözcük dağarına kadar, pozitif olarak kendi dilini oluşturur. Yeni bir kural olarak, eski şemaya bağlı kalıp yeni etkiler yaratma zorunluluğunun sürekli baskısı, etkilerin sıyrılmaya çalıştığı alışılmışın kudretini artırmaktan başka bir işe yaramaz. Ortaya çıkan her şey öyle bir titizlikle damgalanmıştır ki, baştan jargonun işaretini taşımayan, ilk bakışta onaylanmış olduğunu göstermeyen hiçbir şey var olamaz. Ama gerçek ustalar, üretenler ve yeniden üretenler – jargonu, çoktandır susturmuş oldukları bir dilmiş gibi rahat, serbest ve neşeli biçimde kullananlar onlardır. Bu iş kolunun doğallık

ülküsü budur. Kusursuzlaştırılmış bir teknik sayesinde yaratı ile gündelik varoluş arasındaki gerilim düşürüldükçe, bu ülkü kendini daha buyurganca dayatır. Doğal bir niteliğe bürünen rutinin paradoksu, kültür endüstrisinin tüm dışavurumlarında fark edilir, hatta birçok durumda baskındır. Bir caz müzisyeninin ciddi bir müzik parçası, en basitinden Beethoven'in bir menüetini çalması gerekse, istemeden müziğin ritmini değiştirir ve ancak mağrur bir gülümsemeyle ölçünün başında parçaya girmeye razı edilebilir. Özgül aracın o her an mevcut ve kendi kendini abartan dayatmalarından ötürü iyice çetrefilli bir hal alan bu doğallık yeni stili oluşturur: "stilleştirilmiş bir barbarlıktan söz etmenin bir anlamı varsa eğer, bu, belli bir 'stil birliği'ne sahip olduğu teslim edilebilecek bir kültür-olmayan sistemidir."[1]

Bu stilleştirmenin genel bağlayıcılığı, yarı resmî kuralların ve yasakların bağlayıcılığını şimdiden aşmıştır; eğer bugün bir *hit* şarkı, otuz iki ölçülü yapının dışına çıkar ya da dokuzlu aralığı aşarsa, bu belki bağışlanacaktır, ama kalıpların dışına çıkan gizli kalmış bir melodik ya da armonik ayrıntıyı devreye sokarsa, durum değişir. Orson Welles'in mesleğinin geleneklerine ters düşen tüm aykırılıkları bağışlanır, çünkü hesaplanmış sapkınlıklar olarak sistemin geçerliliğini daha da büyük bir hevesle pekiştirirler. Tüm ulusun kendine mal etmesi için starların ve yönetmenlerin "doğal" diye üretmek zorunda oldukları, teknik tarafından koşullandırılmış bu kalıpların zorlaması öyle ince ayrıntılara dek varır ki, bunlar ancak avangard sanatın sahip olduğu incelikteki araçların erişebileceği ayrıntılardır. Ne ki avangard sanatın araçları, kitle kültürünün tersine, hakikate hizmet eder. Doğallık kalıbının yükümlülüklerini kültür endüstrisinin tüm dallarında harfiyen yerine getirebilmek gibi ender bulunan bir yeti, ustalığın ölçüsü haline geldi. Neyin nasıl söyleneceği gündelik dil aracılığıyla denetlene-

bilir olmalıdır; tıpkı mantıksal pozitivizmde olduğu gibi. Yapımcılar bu işin erbabıdır. Kalıplar, şaşırtıcı ölçüde üretici bir güç gerektirir ve bu gücü soğurup heba eder. Kalıp, muhafazakâr kültür anlayışının sahici stil ile yapay stil arasına koyduğu ayrımı şeytanca bir yoldan köhneleştirmiştir. Yapay stil, biçimin direnç gösteren tüm özelliklerine rağmen, sanatsal yaratıya dışarıdan dayatılan stildir. Ne ki kültür endüstrisinde işlenen malzeme, en küçük parçasına dek, içine geçtiği jargonla aynı aygıttan kaynaklanır. Değişik sanat dallarından uzmanların sponsorlarla ve sansürcülerle inanılmaz bir yalan konusunda giriştikleri münakaşalar, içsel estetik bir gerilimden çok çıkar çatışmalarına tanıklık eder. Uzmanların şöhreti, ki özerkliklerinden geriye kalan son izlerin sığınağıdır, kilisenin işletme politikalarıyla veya kültür metaları üreten tröstlerle çatışır. Oysa işin kendisi, 'yetkili mercilerin münakaşası' başlamadan, özü gereği pazarlanabilir hale gelip şeyleşmiştir bile. Zanuck *Azize Bernadette*'in film haklarını satın almadan önce, yazar yapıtına, öyküye ilgi gösterebilecek herkese yarayacak bir reklam aracı olarak bakmıştır. Biçimsel itkiler işte böyle bir hal aldı. Sonuçta, kendini sınayacağı dirençli bir malzemesi kalmayan kültür endüstrisinin stili, aynı zamanda stilin olumsuzlanmasıdır. Genel ile tikelin, kurallar ile konunun özgül gereklerinin uzlaştırılması böylelikle bir hiç haline gelir, çünkü kutuplar arasında bir gerilimin oluşmasına zaten baştan olanak yoktur. Oysa stile içerik kazandıran tek şey bu uzlaşının sağlanmasıdır. Birbirine değen aşırı uçlar, bulanık bir özdeşliğe dönüşmüştür: genel tikelin yerine geçebildiği gibi, tikel de genelin yerine geçebilmektedir.

Yine de bu stil karikatürü, geçmişin sahici stili konusunda bir ipucu verir. Kültür endüstrisinde, sahici stil kavramının tahakkümün estetik eşdeğeri olduğu saydamlık kazanmıştır. Stili salt estetik bir düzenlilik olarak görmek, ro-

mantık bir geçmişe dönüş fantezisidir. Yalnız Hıristiyan Ortaçağı'ndaki değil, Rönesans'taki stil birliği de, o dönemlerin birbirinden farklı toplumsal baskı yapısını yansıtır; ezilenlerin, genelin hapsedildiği karanlık deneyimlerini değil. Büyük sanatçılar, stili kesintisiz ve kusursuz biçimde vücuda getirenler değil, stili acıların kaotik dışavurumuna karşı bir katılık, yani olumsuz bir hakikat olarak yapıtlarına dahil eden sanatçılardı. Sanatsal dışavurum, yapıtların stili sayesinde, varoluşun işitilmeden dağılıp gitmesine karşı koyabilecek güce erişti. Örneğin Mozart'ın müziği gibi klasik diye nitelendirilen sanat yapıtları bile, ete kemiğe büründürdükleri stile ters düşen nesnel eğilimleri içerir. Schönberg ve Picasso'ya dek tüm büyük sanatçılar, stile duydukları güvensizliği elden bırakmadılar ve can alıcı noktalarda stilden çok sanatsal nesnenin mantığına bağlı kaldılar. Ekspresyonistlerin ve dadaistlerin kavgacı bir tonda anlatmak istedikleri stildeki hakikatsizlik, bugün ağlak şarkıcıların şarkı söyleme jargonunda, film yıldızlarının özenle kurgulanmış zarafetinde, hatta bir tarım işçisinin sefil kulübesini çeken fotoğrafçının ustalığında zaferini ilan etmektedir. Bütün sanat yapıtlarında stil vaat demektir. İfade edilen şey, stil aracılığıyla genelin geçerli ifade biçimlerine, diğer bir deyişle müzik diline, resim diline, sözel dile sokularak, doğru bir genelin ideasıyla uzlaştırılmaya çalışılır. Sanat yapıtının, geleneksel sosyal formlara kendi benzersiz çizgilerinin damgasını vurarak hakikat bağışlama vaadi, hem zorunluluktur hem de ikiyüzlülük. Bu vaat, gerçek formların estetik türevlerinde ahdi yerine getireceğini iddia ederek, bu formları mutlaklaştırır. Bu bakımdan sanatın iddiası daima ideolojik bir nitelik içerir. Ne ki sanat için acıyı dışa vurmanın tek yolu, gelenekle giriştiği ve stile yansıyan mücadeledir. Sanat yapıtının gerçekliği aşmasını sağlayan o itici güç, stilden koparılamaz. Ama bu güç, gerçekleştirilen

uyumda, yani biçim ile içerik, içsellik ile dışsallık, birey ile toplum arasındaki kuşkulu birlikte değil, uyumsuzluğun göründüğü yerde, özdeşlik uğruna harcanan tutkulu çabanın zorunlu başarısızlığında aranmalıdır. Adi sanat yapıtı, büyük sanat yapıtına özgü stilin kendini olumsuzladığı bu başarısızlıkla karşı karşıya gelmek yerine, hep diğer sanat yapıtlarına benzemeye çaba göstermiş, özdeşliğin yedeğine yönelmiştir. Sonunda kültür endüstrisi, taklit olanı mutlak olanın yerine koyar. Kültür endüstrisi stilden başka bir şey olmadığı için, stilin sırrını, onun toplumsal hiyerarşiye itaat demek olduğunu açığa çıkarır. Kültür adı altında toplanıp nötrleştirildiklerinden bu yana zihinsel yaratıları tehdit eden şey, günümüzde estetik barbarlık tarafından tamamına erdirilmiştir. Kültürden söz etmek, her zaman kültürle ters düşmek anlamına gelir. Genel bir ortak payda olan kültür, neredeyse, kültürü yönetim dünyasına sokan o kayıt, kataloglama ve sınıflandırma işlemlerini içerir. Ancak endüstriye dayanan, bununla tutarlı bir sınıflandırma, bu tür bir kültür kavramına tam olarak uygun düşer. Zihinsel üretimin tüm dalları aynı biçimde tek bir amaca tâbi kılınır: insan duyularının, akşam fabrikadan ayrıldığı andan ertesi sabah tekrar kart bastığı ana kadar, gün boyu yürütmek zorunda olduğu emek sürecinin damgasıyla meşgul tutulması amacına. Böylece, kişilik felsefecilerinin kitleselleşmenin karşısına koydukları birleşik kültür kavramının gereği, alay edercesine yerine getirilir.

Böylelikle, bütün stillerin en katısı olan kültür endüstrisinin, stil yokluğundan ötürü suçlanan liberalizmin bir hedefi olduğu ortaya çıktı. Kültür endüstrisinin kategori ve içerikleri liberalizmden, yani evcilleştirilmiş doğalcılıktan olduğu kadar operet ve revülerden de türer. Bunun yanında, modern kültür tröstleri, aslında dağıtılmakta olan dolaşım

alanının bir kısmı ile belli bir girişimci tipinin şimdilik yaşamaya devam ettiği ekonomik mekândır. Konunun sanatsal gereklerinde diretmeyi bir kenara bırakan yumuşak başlı kimseler, bu mekânda mutlu olabilirler. Direnen kimseler, kendilerini düzene dahil ederek hayatta kalabilirler. Aykırılığıyla kültür endüstrisi tarafından bir kez olsun kayda geçirildi mi, tıpkı toprak reformcusunun kapitalizmin bir parçası sayılması gibi düzene ait olurlar. Gerçekçi fikir ayrılığı, satılabilecek yeni bir fikri olanların markası haline geldi. Öyle ki günümüz toplumunun insanları, asilerle halkı uzlaştıracak şöhretin belirtilerini göstermeyen hiçbir suçlamanın gün yüzüne çıkmasına izin vermez. Koro ile şef arasındaki ayrım uçuruma dönüştükçe, farklılığını iyice hazırlanıp sunarak üstünlüğünü sergileyen herkes zirvedeki yerini bulacaktır. Böylelikle liberalizmin yetenekli üyelerinin yolunu açma eğilimi de kültür endüstrisinde varlığını sürdürüyor. Bu endüstriyi akıllı kimselere açmak, zaten büyük ölçüde yukarıdan düzenlenen piyasanın işlevidir. Piyasanın en parlak zamanlarında bile özgürlük, sanatta ve diğer tüm alanlarda aptalların açlıktan ölme özgürlüğünden ibaretti. Kültür endüstrisi sistemi boşuna liberal endüstri ülkelerinden çıkmamıştır. Onlara özgü olan bütün medya, özellikle sinema, radyo, caz müziği ve magazin basını zaferlerini bu ülkelerde ilan etmişlerdir. Medyanın ilerlemesi kuşkusuz sermayenin genel yasalarından kaynaklanmıştı. Gaumont ve Pathé, Ullstein ve Hugenberg gibi yayıncıların uluslararası eğilimi takip etmeleri onlara büyük avantaj getirmiştir. Bunun yanında savaş ve enflasyondan sonra kıtanın ABD'ye bağımlı hale gelmesi de payına düşen katkıyı sağlamıştır. Kültür endüstrisi barbarlığının "kültürel gecikme"nin [*cultural lag*], yani Amerikan bilincinin teknolojiden geri kalmışlığının sonucu olduğu inancı, bütünüyle bir yanılsamadır. Kültür tekeline yönelik eğilimin gerisinde kalmış olan,

faşizm öncesi Avrupa'ydı. Ne ki Avrupa zihnin elinde kalan son özerklik kalıntılarını ve bu özerkliğin temsilcileri bastırılmış da olsa varoluşlarını tam da bu geri kalmışlığa borçludurlar. Almanya'daysa demokratik denetimin yaşama tam anlamıyla nüfuz edemeyişi, çelişkili bir etki yaratmıştı. Burada birçok şey, Batı ülkelerinde dizginlerinden boşanan piyasa mekanizmalarının dışında kaldı. Üniversiteler dahil olmak üzere Alman eğitim sistemi, sanatsal belirleyiciliğe sahip tiyatrolar, büyük orkestralar ve müzeler koruma altındaydı. Bu tür kurumları mutlakıyetçilikten miras alan siyasal iktidarlar (yani devlet ve yerel yönetimler), 19. yüzyılda hükümdarların ve feodal beylerin yaptığı gibi, onlara piyasaya hâkim olan iktidar ilişkileri karşısında bir nebze de olsa bağımsızlık tanıdılar. Bu durum, yaşlanmaya yüz tutmuş sanatın arz-talep yasasına karşı belkemiğini sağlamlaştırdı ve sanatın direncini fiilî korumanın çok ötesinde artırdı. Piyasadaysa, henüz geçerlilik kazanmamış kimi nitelikli yapıtlara gösterilen saygı, satın alma gücüne tahvil edilebiliyordu: dolayısıyla dürüst edebiyat ve müzik yayıncıları, bu işten anlayanların takdirinden başka bir getirisi olmayan yazarlarla bestecileri bünyelerinde barındırabildiler. Ancak, sanatçıyı estetik uzmanı olarak iş hayatına dahil etme yönündeki baskı (ve buna eşlik eden sürekli tehditler) sanatçıya gem vurmuştur. Bir zamanlar sanatçılar tıpkı Kant ve Hume gibi mektuplarını "itaatkâr kulunuz" diye imzalıyor ve içten içe taht ile kilisenin temellerini oyuyorlardı. Bugün sanatçılar devlet başkanlarına ön adlarıyla hitap ederken, tüm sanatsal itkilerinde cahil patronlarının yargılarına bağımlılar. Tocqueville'in yüz yıl önce yaptığı çözümlemenin, geçen zaman içinde tümüyle doğru olduğu ortaya çıkmıştır. Özel kültür tekellerinin egemenliği altında "tiranlık bedeni özgür bırakır ve saldırısını ruha yöneltir. Hükümdar artık, 'Benim gibi düşünmelisin ya da ölmelisin,' demez. Şöyle

der: 'Benim gibi düşünmemekte özgürsün; yaşamın, malın, mülkün, her şeyin sende kalacak, ama bugünden itibaren aramızda bir yabancısın.'"[2] Uyum sağlamayan herkes, ekonomik yoksunluğa mahkûm edilir ve bu, garip münzevilere atfedilen zihinsel yetersizlikte sürdürülür. İnsan bir kez işleyen sistemin dışına atıldı mı, onu yetersizlikle suçlamak kolaydır. Arz-talep mekanizması günümüzde maddî üretim alanında dağılmaya yüz tutarken, üstyapıda egemenlerin yararına işleyen bir denetim mekanizması olarak iş görmeye devam eder. Tüketiciler, işçiden ve memurdan, çiftçiden ve küçük burjuvadan oluşmaktadır. Kapitalist üretim bedenlerini ve ruhlarını öyle bir kuşatmıştır ki, önlerine konan her şeye direniş göstermeden kapılıverirler. Hükmedilenlerin, hükmedenlerce dayatılan ahlakı onlardan fazla ciddiye alması gibi, günümüzün aldatılan kitleleri de başarı mitine gerçekten başarılı olmuş kişilerden çok daha fazla kapılırlar. Kitlelerin kendilerine göre istekleri vardır. Onları köleleştiren ideolojide şaşmaz biçimde ısrar ederler. Halkın kendine yapılan kötülüğe beslediği tehlikeli sevgi, yetkili mercilerin kurnazlığını bile geride bırakır. Bu sevgi şimdi Hays Office'in* katılığını geçmiştir; tıpkı halkın, önemli zamanlarda kendine karşı yönelen daha yüksek mercilerin, Fransız Devrimi'ndeki mahkemelerin yarattığı terörü alkışlaması gibi. Halk, trajik Greta Garbo'nun yerine Mickey Rooney'yi ve Betty Boop yerine Donald Duck'ı ister. Endüstri, kendisinin neden olduğu oylamanın sonuçlarına boyun eğmeye hazırdır. Sözleşmesi bitmeden halkın gözünden düştüğü için tam olarak değerlendirilemeyen yıldız oyuncular

---

* ABD'de 1922-1945 yılları arasında film sektörünü düzenleyen organizasyon. Resmî adı Amerikan Sinema Yapımcıları ve Dağıtımcıları'dır. Başkanlığını William Hays'in yürüttüğü organizasyon, 1930'dan 1950'lere kadar film sektöründe uygulanan ve sansüre varan ahlakî kısıtlamalarıyla bilinen Yapım Kuralları'nı belirlemiştir – e.n.

film şirketi açısından "faux frais" [boş yere yapılan masraf] anlamına gelse de, sistemin bütünü açısından bakıldığında bunlar meşru giderlerden sayılır. Sistem, halkın döküntüye olan talebini düzenbazca haklı göstererek bütünsel uyumu başlatır. Uzmanlık ve ustalık, kendilerini diğer insanlardan üstün sananların ukalalığı olarak görülüp dışlansa da, kültür, ayrıcalıklarını herkese demokratik biçimde dağıtır. Bu ideolojik ateşkes koşullarında, alıcıların konformizmi, yapımcıların bu tutum sayesinde sürdürebildikleri arsızlık gibi, rahat bir vicdana kavuşur. Bu konformizm, aynı şeyleri tekrar tekrar üreterek tatmin olur.

Aynılığın sürekliliği geçmişle olan ilişkiyi de düzenler. Kitle kültürü evresini liberalizmin geç evresinden ayıran yenilik, yeninin dışlanmasıdır. Makine, hep aynı yerde döner durur. Tüketimi belirlediği gibi, henüz denenmemiş olan her şeyi riskli bularak eler. Güven verici biçimde, temelden çok satanların arasına girmeyen her senaryo taslağına, film yapımcıları kuşkuyla bakar. Durmadan "fikir", "yenilik" ve "sürpriz"den, yani herkesçe bilinip hiç görülmemiş şeylerden söz edilmesinin nedeni budur. Tempo ve dinamizm dedikleri işte buna hizmet eder. Hiçbir şey eskisi gibi kalmamalı; her şey durmadan akıp gitmeli, hareket halinde olmalıdır. Çünkü sadece mekanik üretim ve yeniden üretimin yarattığı ritmin evrensel zaferi, hiçbir şeyin değişmeyeceğini ve sisteme uygun olmayan hiçbir şeyin gün yüzüne çıkmayacağını güvence altına alabilir. Sınanmış kültür birikimine katkıda bulunmak, fazla kurgusaldır. Skeç, kısa öykü, mesaj kaygılı film ya da *hit* şarkı gibi kemikleşmiş türler, geç dönem liberal beğeninin normatif bir niteliğe büründürülüp dayatılmış ortalamalarıdır. İster hazır giyim sektöründen, ister kolej ortamından gelmiş olsunlar, sadece yöneticilerin kendi aralarında gösterdikleri türden bir uyum gösteren kültür acentelerinin iktidar sahipleri, nesnel

aklı tekrar düzenleyip işletmelerine uygun, verimli bir hale getireli çok oldu. Sanki her zaman hazır ve her şeye gücü yeten bir yetkili bütün malzemeyi gözden geçirip, kültürel metaların mevcut ürün serilerini derli toplu biçimde gösteren güvenilir bir katalog hazırlamış. Platon'un sıraladığı idealar kültürün gök kubbesine yazılmıştır; evet, artırılamaz ve değiştirilemez sayılarla.

Eğlenceli vakit geçirmeye hizmet eden her şey, kültür endüstrisinin tüm o unsurları, kültür endüstrisinden çok önce de vardı. Şimdi bunlar tepeden kavranıp zamanımızla aynı seviyeye getirilerek güncelleniyor. Kültür endüstrisi şunları yapmış olmakla övünebilir: eskiden çoğunlukla hantalca gerçekleşen bir süreci, sanatın tüketim alanına dönüşümünü kararlı bir biçimde gerçekleştirmiş ve bu dönüşümü ilke düzeyine yükseltmiştir; eğlenceyi sıkıcı naifliğinden arındırıp metaların niteliklerini geliştirmiştir. Kültür endüstrisi bütünsel bir hal aldıkça ve dışlananları gitgide daha acımasız bir biçimde iflasa ya da büyük şirketlere katılmaya zorladıkça, daha incelikli ve düzeyli bir hale geldi ve sonunda Beethoven ile *Casino de Paris*'nin sentezini gerçekleştirmeyi becerdi. Çifte bir zaferdir bu: dışarıda hakikat olarak ortadan kaldırdığı her şeyi, içerde yalan olarak keyfince yeniden üretebilir. Eğlence anlamında "hafif" sanat, bir soysuzlaşma biçimi değildir. Onun, saf dışavurum ülküsüne ihanet anlamına geldiğinden yakınan kimseler, toplumun ne olduğu konusunda yanılsama içindedir. Maddî pratikle karşıtlık oluşturan bir özgürlük âlemi olarak tözselleştirilen burjuva sanatının saflığı, en başından beri alt sınıfın dışlanmasıyla satın alınabildi. Sanat bu sınıfın davasına, yani doğru evrenselliğe sadık kaldığını, yanlış evrenselliğin amaçlarından uzak durarak gösterir. "Ciddi" sanat, çarkın başında geçirmedikleri zamanları gevşemeye ayırabildiklerine sevinecek durumda olan insanları reddetmiştir; doğru-

su, varoluşun yoksunluklarına ve baskılarına maruz kalan bu insanların kulağına "ciddiyet" sözcüğü alay gibi gelir. Hafif sanat bu özerk sanatı gölge gibi izlemiştir. Hafif sanat, ciddi sanatın toplumsal vicdan azabıdır. Dayandığı toplumsal önkoşullar nedeniyle ciddi sanatın gözden kaçırdığı hakikat, hafif sanata nesnel bir hak görüntüsü kazandırır. Aralarındaki bu bölünmüşlük hakikatin kendisidir; çünkü en azından bu iki alanın toplamından oluşan kültürün olumsuzluğunu dışa vurur. Hafif sanatı ciddi sanata katarak ya da tersi yolla bu karşıtlık uzlaştırılabilir. Kültür endüstrisinin yapmaya çalıştığı tam da budur. Sirk, erotik gösteri ve randevu evinin eksantrikliği nasıl toplum karşısında kültür endüstrisinde utanç hissi uyandırıyorsa, Schönberg ve Karl Krauss'un eksantrikliği de aynı derecede utanç vericidir. Öyle olunca, Benny Goodman gibi, herhangi bir filarmoni klarnetçisine kıyasla ritmik açından çok daha titiz bir caz grubu şefi, Budapeşte Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'ne eşlik ederken Budapeşteliler Guy Lombardo'nunki gibi monoton ve tatlı bir tınıyla çalarlar. Ama asıl mesele eğitimsizlik, aptallık ve hamhalatlık değildir. Kültür endüstrisi sürekli, sayesinde yüksek sanatın var olduğu aptalca hatalar yapmaya devam ederken, kendi mükemmelliğini dayatıp yasaklar koyarak ve amatörlüğü evcilleştirerek geçmişin döküntülerini ortadan kaldırır. Kültür endüstrisinin getirdiği asıl yenilik, kültürün uzlaşmaz iki öğesini, sanat ile eğlenceyi amaç kavramına, yani tek bir yanlış formüle, kültür endüstrisinin bütünselliğine tâbi kılmış olmasıdır. Bu formül, yinelemeye dayanır. Kültür endüstrisine özgü yeniliklerin yalnız kitlesel üretimin yetkinleştirilmesinden ibaret olması, sisteme dışarıdan dayatılan bir şey değildir. Sayısız tüketicinin ilgisini içerikten ziyade tekniğin çekmesinin bir nedeni var, ki o içerik de yinelenip durmuş, içi boşalmış ve şimdiden yarı yarıya gözden düşmüştür. İzleyicilerin tapın-

dığı toplumsal iktidar, geçici içeriklerin desteklediği bayatlamış ideolojilerden çok, tekniğin dayatmasıyla her yerde karşılaşılan basmakalıplarda kendini gösterir.

Yine de kültür endüstrisi bir eğlence işletmesi olarak kalır. Tüketiciler üzerindeki etkileme gücü eğlence aracılığıyla uygulanır ve bu gücün dayanağı, açık buyruklar sayesinde değil, eğlence ilkesinin kendini aşan her şeye beslediği düşmanlık sayesinde kırılır. Kültür endüstrisinin tüm eğilimleri, bir bütün olarak toplumsal süreç aracılığıyla izleyicinin etinde kemiğinde cisimleştiği için, piyasanın bu alanda varlığını sürdürmesi o eğilimleri destekler. Talebin yerini henüz itaat almış değildir. Birinci Dünya Savaşı'ndan kısa süre önce film endüstrisinin büyük çaplı yeniden örgütlenişi, genişlemesinin maddî önkoşulu, gişelerde kayda geçen izleyici gereksinimlerine göre yapılan bilinçli bir ayarlamaydı. Oysa beyaz perdenin ilk günlerinde izleyici gereksinimlerini hesaba katmaya pek gerek duyulmazdı. Film sektörünün kaptanları için bu görüş hâlâ geçerli. Onlar kendilerine yol gösterici olarak gişede az çok başarılı olan örnekleri seçerler. Hiçbir zaman sağduyulu bir biçimde zıt bir örnek olan hakikati seçmezler. Onların ideolojisi para kazanmaktır. Şu nokta kesinlikle doğrudur: kültür endüstrisinin gücü, tüketicide yaratmış olduğu gereksinimle bir olmasına dayanır. O, gücünü bu gereksinimlerle basit bir karşıtlık ilişkisine girmekten almaz; bu karşıtlık mutlak iktidar ile güçsüzlük arasında olsa bilse. Eğlence, geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzantısıdır. Mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir. Ama aynı zamanda mekanikleştirme, boş zamanı olan kimseler ve onların mutluluğu üzerinde öyle bir güce sahiptir ki, eğlence metalarının üretimini temelden belirleyerek bu kimselere boş zamanlarında emek süreçlerinin kopyasından başka bir şey yaşatmaz.

Sözde içerik diye sunulan şey, sadece soluk bir ön plandır; zihne kazınanlar, normlaştırılmış işlemlerin kendi kendine devinen ardışıklığıdır. Fabrika ya da bürodaki emek sürecinden kaçabilmek, ancak insanlar kendilerini boş zamanlarında bu emek sürecine göre ayarlarlarsa mümkündür. Tüm eğlence biçimleri bu iflah olmaz hastalığa kapılmıştır. Keyif sonunda can sıkıntısına dönüşüp donuklaşır, çünkü keyif, keyif olarak kalacaksa hiç çaba harcanmamalıdır. Bu yüzden keyif, çağrışımın aşınmış yollarına sıkıca bağlı kalarak ilerler. İzleyici, kendine ait herhangi bir düşünce üretmeye gerek duymamalıdır: ürün, her tepkiyi önceden belirler. Bunu da konunun oluşturduğu bağlam aracılığıyla değil (bağlam düşünceye gerek duyduğunda parçalanır), birtakım sinyaller aracılığıyla gerçekleştirir. Düşünsel kapasite öngören mantıksal bağlantılardan titizlikle kaçınılır. Olayların gelişimi, mümkün olduğunca, hemen öncelerinde var olan durumdan doğmalıdır, bütünün ideasından değil. Her bir sahnenin hakkını vermek için hırsla çalışan bir ekibin gayretine direnebilecek hiçbir olay örgüsü yoktur. Sadece anlamsızlığın kabul edildiği bir ortamda, her ne kadar derme çatma olsa da anlamlı bir bağlam oluşturan şemalara bile tehlikeli gözüyle bakılır. Olay örgüsü, karakterlerin ve konunun eski şema uyarınca gerektirdiği gelişmelerden haince mahrum bırakılır. Onun yerine her sahne için metin yazarlarının duruma uygun gördükleri en etkili fikir seçilir. Aptalca, ince düşünülmüş sürprizler, filmin olay örgüsünü parçalar. Chaplin'den Marx Kardeşlere kadar, popüler sanatın, kaba güldürünün ve palyaçoluğun meşru parçası olan o katışıksız saçmalıklara muzırca başvurma eğilimi, kendini en çok daha iddiasız türlerde gösterir. Greer Garson ve Bette Davis'in filmlerinde, sosyo-psikolojik durumun yarattığı birlikten ötürü az çok uyumlu bir olay örgüsünün varlığından söz edilebilse de, sözü geçen eğilim "novelty song"la-

rın* sözlerinde, polisiye ve çizgi filmlerde kendini tam olarak kabul ettirdi. Düşüncenin kendisi, komedi ve korku filmlerindeki nesneler gibi katledilip parçalara ayrılır. "Novelty song"lar öteden beri anlamla alay ederek var oldular; bu şarkılar, psikanalizin öncelleri ve ardılları olarak, her tür anlamı cinsel simgeselliğin tekdüzeliğine indirger. Günümüzde polisiye ve macera filmleri izleyiciden olayların çözümlenmesine şahit olma deneyimini esirger. Bu türün ironik olmayan bir örneğini izleyenler bile, ancak derme çatma biçimde birbirine bağlanan tek tek durumların yarattığı korkuyla yetinmek zorundadır.

Vaktiyle çizgi filmler, akılcılığın karşısında yer alan hayal gücünün temsilcisiydi. Teknikleri sayesinde, elektrik vererek sakat bıraktıkları hayvanlara ve nesnelere, hakkın yerini bulması için ikinci bir yaşam bağışlarlardı. Günümüzde çizgi filmler sadece teknolojik aklın hakikat üzerindeki zaferini onaylıyor. Bundan birkaç yıl öncesine kadar bu filmlerin, ancak son dakikalarda izlenen kovalamanın girdabında çözülen tutarlı bir olay örgüsü vardı. Bu bakımdan *slapstick* türü komedilerin eski geleneğini sürdürüyorlardı. Şimdiyse, zamana bağlı ilişkiler değişmiştir. Çizgi filmin daha ilk sekanslarında, seyir sırasında yıkılacak bir malzeme olsun diye bir izlek verilir: kahraman, seyircinin tezahüratı eşliğinde bir paçavra gibi yerden yere vurulur. Örgütlenmiş eğlencenin niceliği böylece örgütlenmiş gaddarlığın niteliğine dönüşür. Sinema endüstrisinin gönüllü sansürcüleri, yani suç ortakları, eğlence görüntüsü altında ekranda sürüp giden vahşeti izlerler. Komiklik, bir sarılma sahnesinin izleyicide uyandıracağı varsayılan hazzın önünü kesip, doyumu pogrom gününe erteler. Çizgi filmlerin duyuları yeni tempoya alıştırmaktan başka bir işlevi varsa, o da sürekli

---

* Güldürü amacıyla yazılmış şarkı – e.n

törpülenmenin, bireysel direnişin durmadan kırılmasının bu toplumda yaşamanın koşulu olduğuna ilişkin o eski dersi herkesin beynine kazımaktır. Çizgi filmdeki Donald Duck ve gerçek yaşamdaki bahtsızlar dayak yesin ki onları izleyenler kendi yedikleri dayağa alışsınlar.

Film karakterine uygulanan şiddetten alınan zevk izleyiciye karşı şiddete, eğlence de zorlamaya dönüşür. O yorgun gözlerden, uzmanların birer uyarıcı olarak tasarladıkları hiçbir şey kaçmamalıdır. İzleyici, gösterinin aldatıcılığı karşısında bir an bile aptal durumuna düşmemeli, gösteriyi sürekli takip edebilmeli ve gösterinin sergilediği kıvraklığı kendisi de gösterebilmelidir. Böyle olunca, kültür endüstrisinin yapmakla övündüğü gibi zihni dinlendirme işlevini hâlâ yerine getirip getirmediğini sormak gerekir. Radyo kanalları ile sinema salonlarının çoğu kapatılsa tüketiciler çok şey kaybetmiş olmazdı. Nasılsa artık sokaktan sinema salonuna atılan bir adımla düşler âlemine girilmiyor. Bu kurumların, salt var oluşlarından kaynaklanan kullanım yükümlülüğü ortadan kaldırılsa, insanları onları kullanmaya iten dürtü de o kadar karşı konulmaz olmazdı. İşletmelerin bu biçimde kapatılması, gerici bir makine-yok ediciliği sayılmaz. Bu durum karşısında acı çekenler, film tutkunlarından çok, her şeyin her koşulda vurduğu kavrayışsızlar olacaktır. Ev kadını sinemanın karanlığında, onu toplumla biraz daha bütünleştirmeyi öngören filmlere rağmen, başkalarınca denetlenmeden birkaç saat geçirebileceği bir sığınak bulur – tıpkı ev ve dinlence denen şeylerin var olduğu günlerde pencereden dışarıyı seyrettiği gibi. Büyük kentlerdeki işsizler, sıcaklığın kontrol edilebildiği bu mekânlarda yazın serinlik, kışın ise sıcaklık bulur. Bunun dışında, var olan düzenin ölçülerine göre bile şişirilmiş sayılan bu eğlence aygıtının hayatı daha insanca kıldığı söylenemez. Mevcut teknik olanakları "sonuna kadar kullanmaya", diğer bir de-

yişle estetik kitle tüketimi için mevcut kapasiteden tam olarak yararlanmaya yönelik bu düşünce biçimi, açlığı ortadan kaldırmak söz konusu olduğunda mevcut kapasitelerin kullanımını reddeden bir ekonomik sistemin parçasıdır.

Kültür endüstrisi durmadan vaat ettiği şeylerle tüketicisini durmadan aldatır. Fiyakalı olay örgüleriyle görüntülerin vaat ettiği haz, vadesi sürekli uzatılan bir senet gibi geciktirilir: bu gösteri, haince bir biçimde, hiçbir zaman yerine getirilmeyecek bir vaatten ibarettir; tıpkı yemek yemeye gelen müşterinin menüyü okumakla yetinmesini beklemek gibi. Bütün o parlak adların ve imgelerin uyandırdığı arzular içindeki insanların önüne, tam da onların kaçmak istedikleri o renksiz günlük yaşamın övgüsü konur. Tabii, sanat yapıtları da cinselliğin teşhirinden ibaret değildi. Ama doyumun esirgenişini negatif biçimde yansıtarak, güdünün aşağılanışını tersine çevirip esirgenen doyumu dolaylı da olsa kurtarıyorlardı. Estetik yüceltmenin sırrı budur: doyumu yerine getirilmemiş bir vaat olarak temsil etmesi. Kültür endüstrisi yüceltmez, baskılar. Arzunun nesnesini, kazağın içindeki göğüsleri ya da atletik kahramanın çıplak gövdesini belirgin hale getirerek, yalnızca, doyumun esirgenmesine alışık olduğu için çoktandır mazoşist bir hazza indirgenen yüceltilmemiş ön hazzı kamçılar. Hiçbir erotik sahne yoktur ki, kışkırtıcı imalar ile ima edilen o noktaya kesinlikle varılmaması gerektiğine ilişkin göndermeleri bir arada barındırmasın. Hays Office, kültür endüstrisinin yerleştirmiş olduğu ritüeli, Tantalos* ritüelini onaylamaktan başka bir şey yapmıyor. Sanat yapıtları çileci ve utanmazdır, kültür endüstrisi ise pornografik ve iffetli. Böylelikle aşkı bir aşk macerasına indirger. Zaten değeri azaltıldıktan son-

---

* Yunan mitolojisinde, Zeus ile Pluton'un oğlu. Zeus'un öfkesini üzerine çektiği için cezalandırılır: etrafındaki nimetler, tam onlara uzandığı anda yok olmaktadır – e.n.

ra, belirli kotalarla üzerine yapıştırılan "cüretkâr" etiketi sayesinde pazarlanabilir bir spesiyalite haline gelen libertinlik dahil pek çok şeye izin vardır. Cinselliğin seri üretimi, onu otomatik olarak baskı altına alır. İnsanı âşık etmesi düşünülen film yıldızları, her an her yerde insanın karşısına çıktıklarından, daha baştan kendi kendilerinin kopyaları haline gelirler. Her tenorun ağzından, Caruso'nun plaklarından çıkan ses çıkar ve Teksaslı kızların doğal hali bile, Hollywood'da onları bir tip haline getiren modellerden farklı değildir. Bireyselliği sistemli biçimde putlaştıran gerici kültür bağnazları tarafından daha da kaçınılmaz hale getirilen güzelliğin mekanik çoğaltımı, güzellik deneyiminin vaktiyle bağlı olduğu bilinçsiz putperestliğe yer bırakmaz. Doyumun esirgenişiyle meydana çıkan, başkalarının felaketinden duyulan zevk, yani mizah, güzele karşı zafer kazanmıştır. Ortada gülünecek bir şey olmamasına gülünür. Gülme her zaman, ister rahatlatıcı olsun ister yıkıcı, korkunun geçip gittiği anlara eşlik eder. Gülme edimi, fizikî tehlikelerden ya da mantığın pençelerinden kurtuluşu gösterir. Rahatlamadan kaynaklanan gülmede, iktidarın elinden kurtulmuş olmanın sevinci yankılanır. Korkudan kaynaklanan kötü gülme biçimiyse, insanı korkulması gereken mercilerin safına geçirerek korkunun bertaraf edilmesini sağlar ve iktidarın elinden kurtulmanın olanaksızlığını yankılar. Güldürü, bu endüstrinin sürekli reçete olarak kullandığı şifalı sudur. Güldürmek, insanları mutlu olduklarına inandıran bir aldatma aracıdır. Mutluluk anlarında gülme yoktur; yalnızca operetler ve filmler cinselliği kahkahalar eşliğinde sunar. Ama Baudelaire, Hölderlin gibi mizahtan yoksundur. Kusurlu toplumda gülme, mutluluğa bir hastalık gibi musallat olmuştur ve insanları sıradan bütünselliğe çeker. Bir şeye gülmek, her zaman, o şeyle alay etmek demektir ve Bergson'a göre gülmedeki katılığı delip geçen yaşamsal güç, as-

lında, aniden bastıran barbarlıktır; diğer bir deyişle, neşeli ortamlarda vicdanından kurtuluşunu kutlamaya cüret eden benliğin korunmasıdır. Bu şekilde gülen bir insan topluluğu, insanlığın parodisini gerçekleştirir. Bu toplulukların her biri, ötekileri harcayıp çoğunluğu arkasına alarak, kendilerini hiçbir şeyden korkmamanın hazzına kaptırır. Meydana getirdikleri bu uyumlu tabloyla, dayanışmanın karikatürünü çizerler. Bu yanlış gülmenin şeytanî tarafı, en iyi olanın, yani uzlaşmanın parodisini zorlayarak gerçekleştiriyor olmasıdır. Haz zorludur: *res severa verum gaudium* [gerçek sevinç çetin bir şeydir]. Feragat edilen o erişilebilir eşsiz mutluluğun çilekeşlik değil de cinsel ilişki olduğunu ileri süren manastır ideolojisi, derin sezgileriyle tüm yaşamlarını kaçıp giden o ana bağlayan sevenlerin vakarında olumsuz bir biçimde onaylanır. Kültür endüstrisi, aşk esrikliğinde olduğu kadar çilekeşlikte de bulunan acıyı, insanların içten katlandıkları feragatle değiştirir. Kültür endüstrisinin en önemli yasası, insanların arzuladıkları şeylere kavuşmamalarını ve bu yoksunluk içinde gülerek doyuma ulaşmalarını sağlamaktır. Toplum tarafından sürekli dayatılan yoksunluk, kültür endüstrisinin her gösterisinde, yanlış anlamaya meydan vermeyecek biçimde kurbanlarına bir daha dayatılıp izlettiriliyor. İzleyicilere bir şey sunmak ve sunulan şeyi onlardan esirgemek aynı şey. O erotik hayhuy içinde olup biten de bu. Asla gerçekleşmemesi gerektiği için, her şey *koitus*'un [cinsel ilişki] etrafında döner. Filmde suçluları cezalandırmadan gayri meşru bir ilişkiye izin vermek, bir milyonerin müstakbel damadının işçi hareketine katılmasından daha katı bir tabu olarak yer etmiştir. Liberal dönemin tersine, popüler kültür kadar endüstrileşmiş kültürün de kapitalizme öfkelenmesine izin verilebilir; ama iğdiş etme tehdidinden vazgeçmesi asla düşünülemez. Endüstriyel kültürün özünü iğdiş etme tehdidi oluşturur. Bu tehdit, ah-

lak kurallarının üniformalı kimseler karşısında, önce onlar için yapılan neşeli filmlerde sonra da gerçeklikte örgütlü bir biçimde gevşetilmesinden daha uzun ömürlüdür. Bugün belirleyici olan, kadın örgütleri kimliği altında geçerliliğini koruyan püritanizm değildir; bugün sistem içinde belirleyici olan şey, tüketicinin iplerini elden bırakmama, tüketiciye bir an olsun direnişin mümkün olduğunu sezdirmeme gerekliliğidir. Endüstriyel kültürün ilkesi, bir yandan tüm tüketici gereksinimlerinin kültür endüstrisi tarafından giderilebileceğini göstermek, öte yandan da bu gereksinimleri insanın hep bir tüketici, sadece kültür endüstrisinin bir nesnesi olarak yaşamasını sağlayacak biçimde düzenlemektir. Kültür endüstrisi bu aldatmacayı tüketiciye doyum diye yutturmakla kalmaz, bunun da ötesinde, tüketicinin zihnine, kendisine ne sunuluyorsa onunla yetinmesi gerektiğini kazır. Kültür endüstrisi ve onun tüm dalları, gündelik yaşamdan kaçış vaat eder; tıpkı bir Amerikan mizah dergisinde çıkan bir karikatürde olduğu gibi: baba evinden kaçan kızın karanlıkta indiği merdiveni tutan kişi babasıdır. Kültür endüstrisi gündelik yaşamı cennet gibi sunar. Kaçmanın, tıpkı kocaya kaçmak gibi, kişileri çıkış noktasına geri götüreceği baştan bellidir. Eğlence, kendini eğlencenin içinde unutmak isteyen teslimiyetçiliği daha da artırır.

Zincirlerinden boşanmış eğlence, sadece sanatın karşıtı olmakla kalmaz, aynı zamanda sanatı öven aşırı bir uçtur. Amerikan kültür endüstrisinin zaman zaman cilveleştiği Mark Twain tarzı zırvalık, sanata çeki düzen veren bir malzeme olabilir. Sanat, varoluşla oluşturduğu karşıtlığı ne kadar ciddiye alırsa, varoluşun ciddiyetine o kadar bürünür; kendi yasalarına dayanarak saf bir biçimde gelişmesi için ne kadar çok emek harcarsa, anlaşılabilmesi de o kadar çok emek gerektirir. Oysa sanatın amacı, emeğin yükünü ortadan kaldırmaktır. Kimi revü filmlerinde, özellikle de gro-

tesk ve komik türlerde bunun mümkün olduğu anlar bulunur. Ama elbette işler bunun gerçekleştirilmesine hiçbir zaman varmamalıdır. Bütünüyle saf bir eğlence, yani insanın kendini rahatça tüm çağrışımlara ve mutlu bir anlamsızlığa bırakmasını hedefleyen eğlence, günümüzde geçerli olan eğlence anlayışı tarafından kesintiye uğratılır: eğlenceyi bozan şey, endüstrinin kendi ürünlerine katmakta direttiği tutarlı anlam diye gösterilen unsurlardır. Aynı zamanda kültür endüstrisi bu tutarlı anlam bahanesini, sinsice, yıldızları göstermek için kullanır. Yaşam öyküsü ve başka masallar, saçma bir olay örgüsü meydana getirmek için anlamsızlık paçavralarını birbirine yamar. Burada soytarının takıp oynadığı zil değil de, imgelerin dünyasında bile hazzı başarıya bağlayan kapitalist aklın anahtarları şıngırdar. Revü filmlerindeki öpüşme sahneleri, bir boksörün ya da *hit* şarkı yazarının beyaz perdede yüceltilen kariyerine katkıda bulunmalıdır. Demek ki kültür endüstrisinin aldatıcılığı, boş bir eğlence sunmasından değil, keyif diye bir şey bırakmamasından kaynaklanır: işle ilgili kaygıların, keyfi, kendini tasfiye etmekte olan kültürün ideolojik klişelerine çekmesine izin verir. Etik düşünce ve ince zevk, dizginsiz eğlenceyi "naif" diye baskılar –naiflik, entelektüalizm kadar ayıp sayılır– ve eğlencenin teknik olanaklarını bile sınırlamaya kalkar. Oysa kültür endüstrisi günaha batmış olduğundan değil, düzeyli eğlencenin katedrali olduğu için yozdur. Hemingway'den Emil Ludwig'e, Mrs. Miniver'den Lone Ranger'e, Toscanini'den Guy Lombardo'ya kadar kültür endüstrisinin her düzeyinde, bilim ve sanattan hazır olarak devraldığı zihinsel ürünlere bulaşan bir hakikatsizlik vardır. Daha iyi olanın izi, kültür endüstrisinin kendisini sirke yaklaştıran özelliklerinde, yani binicilerin, akrobatların ve palyaçoların anlamsızlıkta direten hünerlerinde ve "bedensel sanatın, zihinsel sanat karşısında

savunulması ve meşru kılınması"nda[3] sürülür. Ama toplumsal düzeneklere karşı insanî olanı temsil eden o akıldan yoksun sanatkârlığın sığınakları, her şeyi anlamın ve işlevin kalıplarına göre açıklamaya zorlayan planlamacı aklın baskınına uğramaktan kurtulamaz. Akıl, sanatın en alt düzeyinde anlamsızlığı kökünden yok ettiği gibi, en üst düzeyinde de anlamı yok eder.

Günümüzde kültürle eğlencenin kaynaşması yalnızca kültürün alçaltılmasıyla değil, eğlencenin zorla entelektüelleştirilmesiyle de gerçekleşir. Bu, insanın eğlenceyi artık yalnız kopya olarak, yani sinema çekimi ya da radyo kaydı biçiminde tatmasından belli olur. Liberal yayılma çağında eğlence, geleceğe duyulan sarsılmaz inançla besleniyordu: her şeyin aynı kalacağı, yine de daha iyi olacağı inancıyla. Bugün bu inanç zihnin süzgecinden bir kez daha geçirilmiş ve öyle saf bir hale gelmiştir ki, hedeflerinin tümünü gözden yitirmiştir ve artık gerçekliğin ötesine yansıtılan altın pırıltılarından başka bir şey değildir. O, birtakım anlam vurgularından oluşur; yaşama koşut olarak beyaz perdede de, iyi adam, mühendis, becerikli kız, karakter belirtisi diye yansıtılan kabalıklar, spora gösterilen ilgi ve son olarak arabalar ve sigaralar bu anlam vurgularıyla donatılır. Eğlencenin, belli bir üreticinin reklam gereksinimlerini karşılamak yerine bütün olarak sistemin reklamını yaptığı yerlerde de bu böyledir. Eğlence, özel sektör tarafından ödenen reklam sloganlarından da çok tekrarlayarak kitlelerin zihninden sildiği yüksek değerlerin yerini alır ve idealler arasında kendine bir yer açar. Ruhun derininden hissedilen anlam, başka bir deyişle öznel olarak biçimlendirilen hakikat, dışarıdaki efendilere her zaman sandığından fazla bağımlı olmuştur. Kültür endüstrisi ise onu açıkça bir yalana çevirir. O artık en çok satan dinî kitapların, psikolojik filmlerin ve kadın programlarının tüketicilerinin katlandığı can sıkıcı

bir gevezeliğe dönüşmüştür; gerçek hayatta kendi insanî duygularını güven içinde kontrol edebilmek için kullandıkları, utanç verici hoşlukta bir katkı maddesi gibi. Bu anlamda eğlence de bir zamanlar Aristoteles'in tragedyaya ya da bugün Mortimer Adler'ın sinemaya atfettiği biçimde insanın duygulanımlarından arınmasına hizmet eder. Kültür endüstrisi, yalnız stil hakkındaki değil *katharsis* [arındırma] hakkındaki hakikati de ortaya çıkarır.

Konumu sağlamlaştıkça, kültür endüstrisi tüketici gereksinimleriyle istediğini yapar hale gelebilir; bu gereksinimleri üretebilir, yönlendirebilir, denetim altına alabilir, hatta eğlenceye son verebilir: burada kültürel ilerlemeye sınır koyulmamıştır. Bu eğilim, burjuva aydınlanmasının bir ilkesi olarak, eğlencenin ilkesine içkindir. Eğer eğlence gereksinimi, yapıtını kitlelere konusu aracılığıyla, yağlıboya taklidi reprodüksiyonları resmettiği hafif lokmalarla, ya da tam tersi, puding tozunu servise hazır puding resmiyle çekici kılmaya çalışan endüstri tarafından yaratılmış bir şeyse, o zaman eğlence hep ticarî açıkgözlülüğün, satıcı ağzının, pazardaki işportacı seslerinin izlerini taşır. Ama ticaret ile eğlence arasındaki bu kökensel yakınlık, eğlencenin asıl olarak ne anlama geldiğine bakılırsa görülür. Eğlence, toplumun savunmasından başka bir şey değildir. Eğlenmek, hemfikir olmaktır. Bu da ancak eğlence kendini toplumsal sürecin bütününden soyutlayıp aptallaştırırsa mümkündür. Bunun için en başından bu yana, en önemsiz yapıtların bile kaçınılmaz olarak bulundukları iddiadan vazgeçmek gerekir: tüm kısıtlılığıyla bütünü yansıtma iddiasından. Eğlenmek her zaman bir şey düşünmemek, gösterildiği yerde bile acıyı unutmak demektir. Bunun temelinde yatan şey, güçsüzlüktür. Gerçekten de bu bir kaçıştır, ama eğlencenin iddia ettiği gibi bayağı gerçeklikten değil, gerçekliğin insana

bıraktığı direnişe ilişkin son düşünceden kaçıştır. Eğlencenin vaat ettiği özgürleşme, yadsıma gibi, düşünceden de kurtulmaktır. "Halk ne ister?" retorik sorusunun küstahlığı, özellikle öznelliklerini yok etmeye çalıştığı bu insanlara düşünen özneler olarak seslenmesinde yatar. İzleyicilerin eğlence endüstrisine karşı çıktığı durumlarda bile, bu karşı çıkış endüstrinin insanlara aşıladığı ve artık tutarlı hale gelmiş bir dirençsizliktir. Yine de insanların dizginlerini elde tutmak giderek zorlaşmıştır. Aptallaştırma konusunda kaydedilen ilerleme, aynı sürede zekâ konusunda kaydedilen ilerlemenin gerisine düşmemelidir. İstatistik çağında kitleler beyaz perdedeki milyonerlerle özdeşleşmeyecek kadar uyanık, ama büyük sayılar yasasından bir an olsun ayrılmayacak kadar da kalın kafalıdırlar. İdeoloji, olasılık hesabında gizlenir. Herkes değil, ancak piyango kime vurursa, daha doğrusu üstün bir güç kimi seçerse, o kişi mutluluğa erişmelidir. Bu üstün güç çoğunlukla, durmadan bir arayış içindeymiş gibi sunulan eğlence endüstrisidir. Yetenek avcılarınca keşfedildikten sonra stüdyoların büyük kampanyalarıyla şişirilen insanlar, yeni bağımlı orta sınıfın ideal tiplerini oluştururlar. Yıldız adayı kadın oyuncunun sıradan bir sekreteri simgelediği düşünülür, ancak gerçek sekreterden farklı olarak, onun bir gün o gösterişli gece kıyafetini giyeceği sanki daha baştan bellidir. Böylece bu yıldız adayı bir yandan kadın izleyiciye kendisinin de beyaz perdede görünebileceğini düşündürürken, aralarındaki uzaklığı daha da belirginleştirir. Piyango ancak bir kişiye vurur, ancak bir kişi şöhret olabilir ve matematiksel olarak herkes aynı şansa sahip olsa da, bu olasılık tek tek kişiler için o kadar küçüktür ki, en iyisi onu yok saymak ve yerinde kendisinin de olabileceği ama hiçbir zaman olmadığı o talihlinin sevincini paylaşmaktır. Ne zaman kültür endüstrisi insanı hâlâ çok saf kaçan bir özdeşleşmeye davet etse, bu davet hemen iptal

edilir. Artık kimse kendini kaybedemez. Bir zamanlar izleyiciler, başkasının düğününde kendi düğününü görebiliyordu. Şimdiyse beyaz perdede görünen o mutlu insanlar, izleyicilerle aynı türün örnekleridir; ama bu eşitlikte, insanî unsurlar arasındaki aşılmaz ayrım bulunmaktadır. Kusursuz benzerlik, mutlak ayrımın ta kendisidir. Türün özdeşliği, tek tek vakaların özdeşliğini yasaklar. Kültür endüstrisi, insanı bir tür varlığı olarak gerçekleştirir. Herkes bir başkasının yerine geçebileceği yönleriyle var olabilir; herkes bir yedektir, ya da yalnızca türün bir örneği. Herkes, birey olarak, yeri kesinlikle doldurulabilir, salt bir hiçliktir ve bunu zamanla o benzerliği kaybettiğinde iyice hissetmeye başlar. Böylelikle insanların sıkı sıkıya bağlı kaldıkları başarı dininin içsel yapısı değişmiş olur. Yoksunluk ve çaba gerektiren, zorluklardan yıldızlara [*per aspera ad astra*] giden yolun yerini, giderek artan ölçüde ödül almaktadır. Hangi şarkının *hit* olacağına, hangi figüranın kadın kahraman olarak işe yarayacağına ilişkin rutinleşmiş karar verme süreçlerindeki körlük unsuru, ideoloji tarafından göklere çıkarılır. Filmler, rastlantının altını çizer durur. Kötü adamların dışında filmde gördüğümüz tüm karakterlere özsel bir eşitlik dayatılır ve bu tutum, kimsenin "hello sister" [selam bacım] diye hitap etmeyi aklına bile getirmeyeceği Garbo'nunki gibi mevcut anlayışa ters düşen çehrelerin dışlanmasına kadar vardırılır. Gerçi bu da izleyicilerin hayatını ilk anda kolaylaştıran bir şeydir. İzleyiciler, olduklarından başka kimseler olmak zorunda olmadıklarına ve yapamayacaklarını bildikleri şeyleri yapmadan da başarılı olabileceklerine inandırılırlar. Ama aynı zamanda izleyicilere, kendini zorlamanın herhangi bir yararı olmayacağı ima edilir, çünkü burjuva mutluluğu ile harcanan emeğin hesaplanabilir etkisi arasında herhangi bir bağlantı kalmamıştır. İzleyiciler bu imayı anlarlar. Aslında sayesinde birilerinin şansının

döndüğü rastlantının, planlamanın öteki yüzü olduğunu herkes bilir. Toplumun sahip olduğu güçler, herkesin bir mühendis ya da yönetici olmasını mümkün kılacak ölçüde akılsallaştırıldığı için, toplumun kimin eğitimine yatırım yapacağı ya da bu türden işlevler için kime güven duyacağı sorusu tümüyle akıldışı bir niteliğe bürünmüştür. İnsanlar arasındaki eşitlik karşısında, zirvedekilere varıncaya dek bireylerin şanslılığı ya da şanssızlığı ekonomik anlamını tümüyle yitirdiği için, rastlantıyla planlama özdeşleşir. Artık rastlantının kendisi planlanır; şu ya da bu kişiyi etkilemesi anlamında değil, insanların onun idare edici rolüne inanması anlamında. Rastlantı, yaşamın dönüştüğü o tutanaklar ve önlemler ağının insanlar arasında kendiliğinden, ani gelişen ilişkilere yer bıraktığı izlenimi vererek, planlamacıların yaptıklarından sorumlu olmadıklarına ilişkin bir kanıt işlevi görür. Böyle bir özgürlük, kültür endüstrisinin çeşitli araçlarında sıradan vakaların rasgele seçilmesiyle simgelenir. Bir magazinin şanslı okuyucusu için düzenlediği (bu kişi yarışmayı, muhtemelen yerel güçlerle olan bağlantıları sayesinde kazanan bir sekreterdir) alçakgönüllü-harika geziler üzerine yazılan ayrıntılı haberlerde, aslında herkesin ne kadar güçsüz olduğu yansıtılır. İktidar sahiplerinin cennetlerine alıp sonra oradan kovdukları bir malzemeden başka bir şey değildirler ve ne haklarının ne de emeklerinin önemi vardır. Endüstri, insanla yalnızca müşterisi ve çalışanı olarak ilgilenir ve gerçekten de insanlığı bir bütün olarak, her şeyi kapsayan bu formüle indirgemiştir – tıpkı her bir öğesine yaptığı gibi. İdeolojik düzeyde o zaman hangi yüzünün belirleyici olduğuna bağlı olarak, plan ya da rastlantı, teknik ya da yaşam, uygarlık ya da doğa vurgulanır. Çalışanlar olarak insanlara akılsal örgütlenmenin gerekliliği hatırlatılır ve insanlar, sağduyu yardımıyla bu sisteme uyum gösterebilmeleri için teşvik edilirler. Müşterileri ola-

rak da onlara, hem basında hem de beyaz perdede, kişilerle ilgili özel anekdotlar üzerinden seçme özgürlüğü ve sisteme dahil olmamanın çekiciliği gösterilir. Ama her durumda, insanlar birer nesne olarak kalacaktır.

Kültür endüstrisinin vaatleri ve yaşama anlamlı bir açıklama getirebilmek için sunabildikleri azaldıkça, yaydığı ideolojinin içi de boşalır. Toplumun uyumluluğu ve iyilikseverliği gibi soyut idealler bile evrensel reklam çağında fazla somut sayılır. Soyutlamayı doğrudan bir reklam aygıtı olarak tanımlamak öğretildi. Salt hakikate dayanan bir dil, yalnızca, insanın aslında peşinde olduğu ticarî amaca bir an önce varmak için duyduğu sabırsızlığı artırır. Araçsal olmayan söz anlamsız sayılır, kurgu olan diğerleri ise gerçek dışı. Değer yargıları, ya reklam ya da boş laf olarak algılanır. Ama bu yolla bağlayıcılıktan uzak bir belirsizliğe bürünen ideoloji, ne saydamlaşır ne de zayıflar. İdeolojinin tam da bu belirsizliği, doğrulanamayan şeylere bağlanmak konusunda gösterdiği yarı bilimsel isteksizlik, bir tahakküm aracı olarak işlev görür. İdeoloji, var olanın vurgulu ve sistemli kutlanışına dönüşür. Kültür endüstrisi, tutanakların anlatım biçimini benimseyerek var olan düzenin yadsınamaz peygamberi olma eğilimindedir. Yoğunluklarıyla kavrayışı engelleyen görünüşleri birebir tekrarlayarak, açıkça görünen yanlış bilgilendirme ile belirgin hakikatin sarp kayalıkları arasında ustaca manevra yapar ve kesintisiz, her yerde var olan görünüşler dünyasını ülkü olarak belirler. İdeoloji, zalim varoluşun fotoğrafı ile, varoluşun anlamına ilişkin çıplak yalan (ki asla doğrudan söylenmez, ima yoluyla zihinlere kazınır) arasında ikiye bölünür. Gerçekliğin tanrısallığını göstermek için, o gerçeklik kinik bir tavırla yalnızca sürekli yinelenir. Böyle fotolojik bir kanıtlama kesin olmayabilir, ama karşı konulamaz bir etkisi vardır. Tekdüzeliğin gücünden kuşku duyan budaladır.

Kültür endüstrisi kendisine yönelik itirazlarla birlikte, tarafsız biçimde kopyaladığı dünyaya yönelik itirazları da bastırır. İnsan bu yaşama katılmakla dağın arkasında kalmak arasında bir seçim yapmak zorunda kalır. Sinema ve radyoya karşı çıkıp sonsuz güzellikte ve amatör tiyatroda direten taşralılar, siyasal açıdan, kitle kültürünün kendi yandaşlarını götürmekte olduğu noktaya şimdiden ulaşmışlardır. Kitle kültürü, artık baba ideali ya da duyguların egemenliği gibi eski düşleri gerektiğinde ideoloji diye aşağılayıp bir kenara itebilecek kadar güçlenmiştir. Yeni ideolojinin nesnesi dünyanın olduğu halidir. O, kötü varoluşu olabildiğince ayrıntılı biçimde betimleyip olgular âlemine çıkararak olgu kültünden yararlanır. Böyle bir terfi sonucunda salt varoluş anlamın ve adaletin ikamesine dönüşür. Güzel olan, kameranın yeniden ürettiğidir. Çekilişte dünya seyahati kazanma umutlarının suya düşmesi, seyahatin izleyeceği güzergâhta çekilen birebir fotoğrafların yarattığı hayal kırıklığına karşılık gelir. İzleyicinin filmde gördüğü İtalya değil, İtalya diye bir yerin var olduğunu gösteren görüntülerdir. Film, Amerikalı bir kızın özlemlerini giderebilmek için gittiği Paris'i ıssız ve hüzün verici bir yer gibi göstermeye cüret eder. Aslında amacı, genç kızı daha amansız bir biçimde, evinde de tanışabileceği kurnaz Amerikalı gencin kollarına atmaktır. Yaşamın sürüp gitmesi ve sistemin, son evresinde, kendisini ayakta tutan insanları hemen yok etmek yerine yeniden üretmeye devam etmesi, sisteme anlam kazandırır ve yararlıymış gibi görünmesine neden olur. İleri gitmek ve etkin olmak sistemin körü körüne sürüp gitmesine ve değiştirilemezliğine haklı bir neden oluşturur. Tekrar eden her şey sağlıklıdır; ister doğanın ister endüstrinin döngüsü olsun. Dergilerde hep aynı bebekler sırıtır durur, caz makinesi gümbür gümbür çalışmaya devam eder. Sanatın tekniklerinde kaydedilen tüm

ilerlemelere, tüm kurallara ve uzmanlaşmalara, tüm bu koşuşturmaya rağmen, kültür endüstrisinin insanlığı doyurduğu ekmek, basmakalıbın temel taşı olarak kalır. Kültür endüstrisi yaşam döngülerinden beslenir; annelerin her şeye rağmen hâlâ çocuk doğurmalarına, çarkların her şeye rağmen durmamasına (haklı olarak) duyulan hayretten beslenir. Var olan koşulların değişmezliği bu sayede taşlaşır. Chaplin'in Hitler üzerine filminin sonunda dalgalanan başaklar, aynı anda işitilen anti-faşist özgürlük konuşmasını boşa çıkarır. Bu başaklar, UFA'nın* gençlik kampındaki günlerini yaz rüzgârında filme aldığı bir Alman kızın uzun sarı saçlarına benzer. Toplumun tahakküm düzenekleri tarafından toplumun iyileştirici antitezi olarak sunulan doğa, iyileştirilemez toplumun içine çekilip gayri tabiileştirilir. Ağaçların yeşil, gökyüzünün mavi olduğuna ve bulutların havada süzüldüğüne ilişkin güvence veren imgeler, aslında fabrika bacalarıyla benzin istasyonlarının şifreli ifadeleridir. Öte yandan çarklarla makineler alabildiğine parlak görünmelidir ki, onlar da böyle bir ağaç ve bulut ruhu taşıyor görünsün. Böylece doğa ve teknik, eski olana karşı seferber edilir. Eski, liberal toplumun günümüz insanının hafızasındaki sahte imgesidir: güya insanlar o zaman, bugünün insanının yaptığı gibi açık hava banyoları almak yerine, pelüşlü odalarda sıkıntılı saatler geçirirler veya zaten bulundukları yerden hiçbir farkı olmayan uzak yerlere roket hızıyla uçmak varken, tarih öncesi Benz modellerinde arızalarla uğraşırlar. Dev tröstlerin girişimciliğe karşı zaferi, kültür endüstrisi tarafından girişimciliğin ebedî niteliğine kanıt diye gösterilir. Düşman, çoktan yenilgiye uğratılmış olan düşünen öznedir. Dar görüşlü küçük burjuvalara düşman *Hans Sonnenstösser*'in dirilişi ve *Babamızın Evinde*

* Alman film stüdyosu. Hitler döneminde propaganda aracına dönüştü – e.n.

Hayat adlı film izlenirken duyulan huzur, aynı zihniyetin ürünleridir.

Ancak bu içi boşaltılmış ideolojinin bir konuda hiç şakası yoktur: herkese yaşamsal gereksinimleri sağlanacaktır. "Kimse açlık çekmemeli ve üşümemelidir. Buna uymayan herkes toplama kampına gider." Hitler Almanya'sında anlatılan bu fıkra, kültür endüstrisinin bütün kapıları üzerine yazılmış bir şiardır. Kültür endüstrisi safça bir kurnazlıkla, toplumun son haline özgü bir durumu çoktan mevcut sayar: gerçek destekçilerini kolayca tespit edebileceğini. Görünüşte herkesin özgürlüğü güvence altındadır. Resmî olarak kimse düşündüklerinden ötürü hesap vermek zorunda değildir. Buna karşılık herkes küçük yaşlardan itibaren toplumsal denetimin en hassas araçlarını oluşturan kiliselere, kulüplere, meslek kuruluşlarına ve benzer ilişki ağlarına hapsolmuştur. Kendini mahvetmek istemeyen herkes, bu aygıtın tartısında fazla hafif çıkmaktan kaçınmalıdır. Yoksa yaşamın gerisinde kalacak ve eninde sonunda yok olup gidecektir. Meslekî gelişimde, özellikle serbest mesleklerde, uzmanlık bilgilerinin ilke olarak kuralcı bir zihniyete bağlı olması, başarı için yalnızca uzmanlık bilgilerinin yeterli olduğu yanılsamasını doğurur. Oysa işin aslı, toplumun akıldışı planlamacılığının bir parçası olarak yalnızca sisteme sadık olanların yaşamları bir ölçüde yeniden üretilir. Yaşam standardının basamakları, farklı toplum tabakalarının ve bireylerin sisteme duydukları içsel bağlılık düzeyine denk düşer. Yöneticiler, güvenilir bir kesimdir; en az çizgi romanda olduğu kadar gerçeklikte de yaşayan, küçük büro çalışanı Dagwood* da güvenilirdir. Ama kim açlık çekip üşüyorsa, aslında bir geleceği varsa bile damgalanır. O artık

---

* Türkiye'de "Basri" adıyla tanınan çizgi roman karakteri – e.n.

toplum dışıdır [*outsider*] ve cezası ölüm olan suçlar dışında işlenebilecek en ağır suç budur. Filmlerde *outsider* en iyi ihtimalle, sinsice tolerans gösteren bir mizahın nesnesine, yani kendine özgü bir karaktere, ama çoğunlukla kötü adam karakterine bürünür ve daha sahneye çıkar çıkmaz, olayların gerektirdiğinden önce kötü karakter olarak teşhis edilir ki, toplumun iyi niyetli kişilere karşı olduğu düşünülmesin. Gerçekten de bugün daha üst düzeyde bir sosyal devlet kurulmaktadır. Teknik aşırı geliştiği için üretici olarak kitlelerin kendi ülkelerinde ilke gereği lüzumsuz hale geldiği bir ekonomi, birileri kendi konumlarını koruyabilsin diye ayakta tutulur. İdeolojik yanılsamaya göre işçiler (yani bizi asıl besleyenler), ekonominin yöneticileri (yani beslenenler) tarafından beslenmektedir. Böylelikle birey, güvenliksiz bir duruma düşer. Liberalizm koşullarında yoksullara tembel gözüyle bakılırdı, bugünse yoksullara otomatik olarak kuşkuyla bakılır. Dışarıda, kimsenin bakımını üstlenmediği insanların yeri toplama kampı ya da en aşağılık işlerin ve teneke mahallelerinin cehennemidir. Kültür endüstrisi, yönetilenler için duyulan olumlu ve olumsuz kaygıyı, namuslu insanların dünyasında var olan doğrudan dayanışma olarak yansıtır. Hiç kimse unutulmaz: her yerde komşular, sosyal yardım görevlileri, Dr. Gillespie'ler* ve aile filozofları vardır. Hepsi son derece iyi yüreklidir. Kişinin kendi yozluğu onlara engel olmadığı sürece, toplumsal sistemin üretip durduğu sefaleti, bireysel müdahaleler sayesinde iyileştirilebilir vakalara indirgerler. İşletme uzmanlarının öngördüğü ve üretimi artırmak için her fabrikada araç gibi kullanılan işyerindeki arkadaşlık bağları, kişisel dürtünün son izlerini bile toplumsal denetime tâbi kılar ve üretim sırasında doğan insan ilişkileri dolaysız bir görünüm altında tekrar kişi-

---

* Dr. *Kildare* adlı televizyon dizisindeki yaşlı doktor – e.n.

sel alana çekilir. Bu tür manevî sadakaların uzlaştırıcı gölgesi, bütüncül bir biçimde fabrikalardan topluma sıçramadan çok önce, kültür endüstrisine ait filmlerin ve radyo yayınlarının üzerine yayılmaya başlamıştı. Bilimsel başarıları kurgusal bir insanî yarar kisvesine büründürülmek üzere metin yazarlarınca merhamet edimleriymişçesine allanıp pullanan, insanlığın velinimetleri ve hayırseverleri, halkların önderleri için dublörlük işlevi görürler. Bu önderler merhametin ortadan kalkmasını buyururlar ve hasta insanların hepsini yok ederek bütün bulaşıcı hastalıkları önlemeyi başarırlar.

Bu "altın kalp" vurgusuyla, toplum kendi yaratmış olduğu acıları itiraf eder: herkes, bu sistem içinde artık çaresiz olduğunu biliyor ve ideoloji bunu hesaba katmak zorundadır. Kültür endüstrisi, acıları doğaçlama arkadaşlıkların perdesi arkasında gizleyeceğine, bu acılarla korkusuzca yüzleşmekle gurur duyar ve sükûnetini zorlukla koruyarak onun varlığını tanır. Bu sükûnetin yarattığı *pathos*, sükûneti gerekli kılan dünyayı temize çıkarır. Yaşam işte böyledir; bu kadar çetin, ama bundan dolayı da bu kadar güzel ve sağlıklı. Yalan, trajik olandan korkmaz. Nasıl bütüncül toplum insanların acısını ortadan kaldırmayıp, aksine onu planına dahil ediyorsa, kitle kültürü de trajik olanı benzer biçimde kullanır. Israrla sanattan bir şeyler ödünç alması bu yüzdendir. Sanat, saf eğlencenin kendi kendine yaratamadığı, ama gereksinimini duyduğu trajik tözü sağlar. Eğer eğlence, görünüşü olduğu gibi kopyalama ilkesine sadık kalacaksa, bu trajik töze ihtiyaç duyacaktır. Trajik olan, dünyanın hesaba kattığı ve onayladığı itici bir güç haline gelirse, bir lütfa dönüşür; böylece, hakikatin umursanmadığı suçlaması karşısında koruma sağlar, oysa hakikat, alaycı bir üzüntüyle temellük edilmiştir. Trajik olan, sansürlenmiş mutluluğun yavanlığına ilginçlik kattığı gibi, il-

ginçliği de kullanışlı hale getirir. Kültür endüstrisi, kültürel bakımdan daha iyi günler görmüş tüketiciye çoktandır yok edilmiş derinliğin ikamesini, düzenli izleyicisine de prestij gereği sahip olması gereken bilgi kırıntılarını sunar ve herkesi teselli eder: hâlâ güçlü ve gerçek bir insan yazgısı olasıdır ve bu yazgının ödünsüz biçimde yansıtılması kaçınılmazdır. Bugün ideoloji yalnızca kesintisiz düzlükteki varoluşun bir kopyasından oluşur ve varoluşa, gerekli görülen acıdan ne kadar çok katılırsa, varoluş da o ölçüde görkemli, parlak ve güçlü görünür. Varoluş böylece yazgı haline gelir. Trajik olan, işbirliği yapmayan herkesin yok edileceği tehdidine indirgenir; oysa onun çelişkili anlamı, bir zamanlar insanın mitsel tehdide karşı umutsuz direnişinde yatardı. Trajik yazgı, haklı cezaya dönüşür – burjuva estetiğinin onu eskiden beri dönüştürmek istediği şeye. Kitle kültürünün ahlakı, dünkü çocuk kitaplarının düşmüş ahlakıdır. Birinci sınıf bir yapımda kötü karakter, (sözde nesnel bir kesinlikle), daha gerçekçi olan rakibesinin mutluluğunu çeşitli oyunlarla elinden almaya çalışan isterik bir kadın kılığındadır ve hayatı, hiç de teatral olmayan bir ölümle son bulur. Bu bilimselliğe elbette ancak zirvedeki yapımlarda rastlanır. Aşağılara indikçe giderler azalır. Orada trajik olanın dişlerini sosyo-psikolojik yöntemler olmadan sökerler. Adına layık her Macar-Viyana operetinin ikinci perdesinde, üçüncü perdeye yanlış anlamaları düzeltmekten başka bir şey kalmasın diye, trajik bir sonun gelmesi gerekir. Aynı biçimde kültür endüstrisi de trajik olana rutinin içinde sabit bir yer verir. Trajik olanın herkesçe bilinen bir tarifinin olması, onun henüz evcilleştirilmemiş olduğuna ilişkin kaygıları yatıştırmaya yeter. Budala kadın dizilerinden en zirvedeki yapımlara kadar kitle kültürünün tümünü kapsayan dramatik formül, bir ev kadını tarafından dile getirilmiştir: "getting into trouble and out again" [başını belaya sokup

tekrar kurtulmak]. Toplum kurallarına aykırı bir aşk yaşayan kadın kısa süren mutluluğunu hayatıyla ödese de, ya da filmdeki kötü sonun sayesinde yaşamın değişmez olguları daha iyi görünse de, iyi niyetlerle başlayıp düşünülebilecek en kötü sonla biten filmler bile düzeni onaylayıp trajik olanı yozlaştırır. Trajik film, bir ıslah etme kurumuna dönüşmüştür. Sistemin baskısı altındaki varoluşları yüzünden cesaretleri kırılan kitleler, öfkenin ve hırçınlığın her yerde görüldüğü uygarlığı zorla uygulanan davranışlar biçiminde ortaya koyarlar; düzene boyun eğmeleri, acımasız yaşamın görüntüleri ve ona maruz kalanların örnek tutumları sayesinde sağlanır. Kültür, devrimci içgüdüler kadar barbar içgüdülerin evcilleştirilmesine de her zaman katkıda bulunmuştur. Endüstrileşmiş kültür bundan fazlasını yapar. O, bu acımasız yaşamın hangi koşullarda sürdürülebileceğini zihinlere kazır. Birey, kendini o bıktığı kolektif güce bırakabilmek için, bıkkınlığını itici bir güç olarak kullanmak zorundadır. Bireyi günlük yaşamda bezdiren o sonu gelmez çaresizlik anlarının filmde aynen yinelenmesi, her nasılsa, bireyin varoluşunu sürdürebileceği vaadine dönüşür. Kişi kendisinin bir hiç olduğunu anlayıp yenilgisinin altına imzasını attığı andan itibaren işin içinde sayılır. Toplum umutsuz insanlardan oluşur, bu yüzden dolandırıcılara av olur. İşte bu eğilim, [Alfred Döblin'in] *Berlin Alexander Meydanı* ve [Hans Fallada'nın] *Küçük Adam Ne Oldu Sana* gibi faşizm-öncesi önemli Alman romanlarında, sıradan bir filmde ya da caz müziğinde etkili bir biçimde ortaya çıkıyordu. Hepsinin ortak konusu, temelde, erkeğin kendini alaya almasıdır. Ekonomik bir özne, girişimci, mülk sahibi olma imkânları hepten ortadan kalkmıştır. Bakkala varana dek, yönetimi ve miras yoluyla devri sayesinde burjuva ailesinin ve aile reisinin konumunu temellendiren tüm serbest meslek işletmeleri, çaresiz bir bağımlılığa itildi. Herke-

sin ücretli olduğu bu ücretliler uygarlığında babanın zaten kuşkulu olan saygınlığı da sona erer. Bireyin dolandırıcılığa, işe, mesleğe ya da partiye karşı tavrı (buralara kabul edilmesinden önce ya da sonra), Führer'in kitlelere seslenirkenki ya da âşığın sevgilisine ilan-ı aşk ederkenki jestleri, hepsi garip bir mazoşistliğe bürünür. Bu topluma ahlakî uygunluklarını göstermeleri için herkese zorla benimsetilen tavır, yetişkinliğe adım töreni sırasında rahipten tokat yerken etrafında dönüp basmakalıp bir biçimde gülümsemeye çalışan oğlan çocuğunun tavrını hatırlatır. Geç kapitalist dönemde var olmak, hiç bitmeyen bir yetişkinliğe adım törenidir. Herkes, tokatları indiren güçle tamamen özdeşleştiğini göstermek zorundadır. Bu durum cazın, aksamayı hem alaya alıp hem de norm haline getiren senkop ilkesinde de mevcuttur. Radyodaki ağlak şarkıcıların hadımlarınkini andıran sesi, mirasyedi kızın smokiniyle yüzme havuzuna düşen yakışıklı sevgilisi, hepsi, sistemin insanlara boyun eğdirmek için dönüşmek zorunda oldukları şeye birer örnek oluşturur. Herkes bu kadiri mutlak toplum gibi olabilir, herkes mutluluğa kavuşabilir, yeter ki tepeden tırnağa teslim olsun ve mutluluk talebinden vazgeçsin. Toplum bireyin zayıflığında kendi gücünü fark eder ve o gücün bir kısmını ona geri verir. Direnme gücünden yoksun olmaları, sadık emir erleri diye nitelendirilmelerine neden olur. Trajik olan işte böyle yok edilir. Birey-toplum karşıtlığı, bir zamanlar trajik olanın tözünü meydana getiriyordu ve "güçlü bir düşman, çok büyük bir felaket, korkutucu bir sorun karşısında yiğitliği, duyguların özgürlüğünü"[4] yüceltiyordu. Günümüzde trajik olan, toplumun ve bireyin o yanlış özdeşliğinin hiçliğinde eriyip gitti. Yine de toplumun ve bireyin korkuları trajik olanın anlamsız görüntüsünde belli belirsiz seçilebilir. Bununla birlikte bu bütünleşme mucizesi, yani yönetenlerin dirençsiz olanları

aralarına almak için kullandıkları, dik kafalılıklarını ezen yardımseverlik, faşizme işaret eder. Döblin'in, Biberkopf'a* sığınak diye sunduğu insancıllıkta da, toplumsal sorunlara işaret eden filmlerde de faşizmin şimşekleri fark edilebilir. Trajik olanı geride bırakan bu sığınma, kendi yok oluşunu atlatabilme yeteneği, yeni kuşağın içinde kök salmıştır. Yeni kuşak her işi yapabilir, çünkü emek süreci kişilerin belli bir işe bağlı kalmasına izin vermez. Bu, kendisini ilgilendirmeyen bir savaştan eve dönen askerin ya da sonunda o paramiliter örgütlerden birine katılan vasıfsız işçinin hüzün verici esnekliğini andırır. Trajik olanın ortadan kaldırılması, bireyin de yok edildiğini doğrular.

Bireyselliğin kültür endüstrisinde bir yanılsama haline gelmesi, yalnızca üretim tarzının standartlaştırılmış olmasından kaynaklanmaz. Bireyselliğe, ancak bireyin genel olanla kayıtsız şartsız özdeşleştiğine ilişkin bir kuşku kalmazsa göz yumulur. Cazdaki normlaştırılmış doğaçlamadan, özgün kişiliği gözüne giren o bir tutam saçtan anlaşılan film yıldızına kadar, her yerde bir sözde bireysellik hâkimdir. Bu durumda bireysellik, genel olanın rastlantısal olanı, rastlantısallığını ele verecek biçimde damgalama yeteneğine indirgenir. Sergilenen bireyin inatçı suskunluğu ya da zarif tavırları, aralarındaki farkın bir milimetreyi bile geçmediği Yale kilitleri gibi seri halde üretilir. Benliğin özgün niteliği, toplumsal olarak koşullandırılmış bir tekel ürünüdür, ama sanki doğalmış gibi gösterilir. Özgünlük bıyık biçimine, Fransız aksanına, fahişenin derinden gelen sesine, "Lubitsch dokunuşuna"** indirgenmiştir: bunlar, film yıldızın-

* Franz Biberkopf, *Berlin Alexander Meydanı* romanının başkişisi – e.n.

** Ernst Lubitsch (1892-1947), Alman yönetmen. 1922'den itibaren Hollywood'da film çekmeye başladı. Hitler'le dalga geçen *Olmak ya da Olmamak* (1942), Greta Garbo'nun oynadığı *Ninotchka* (1939) gibi komedileri meşhur-

dan cezaevindeki mahkûma kadar herkesin, genel olanın gücü karşısında bireysel yaşamını ve çehresini teslim ettiği birörnek kimlik kartlarının üzerindeki parmak izleri gibidir. Sözde bireysellik, trajik olanı anlamanın ve zehrinden arındırmanın önkoşuldur: bireylerin aslında birer birey değil de genel olana ait eğilimlerin düğüm noktaları olmaları sayesinde, bireyleri kolaylıkla genelliğe geri çekmek mümkündür. Kitle kültürü, bireyin burjuva çağı boyunca sergilediği o kurgusal niteliği açığa vurmaktadır; haksız olduğu tek nokta, böyle bulanık bir genel ile tikel uyumu yaratmış olmakla övünmesidir. Bireysellik ilkesi başlangıçtan beri çelişkilerle doluydu. Her şeyden önce bireyselleşme gerçekten başarılamadı. Varlığını korumanın sınıfsal biçimi, herkesin "türe özgü varlık" aşamasında kalmasına neden oldu. Her burjuva karakteri bir diğerinden uzaklaşırken, hatta özellikle uzaklaşırken, hep aynı şeyi, rekabetçi toplumun katılığını dışa vuruyordu. Gelgelelim toplumun dayandığı birey, kusurunu kendi içinde barındırıyordu; çünkü görünüşte özgür olmasına rağmen, aslında toplumun ekonomik ve toplumsal aygıtlarının bir ürünüydü. Güç, güce boyun eğdirilenlerin onayını istediğinde her zaman o sırada var olan iktidar ilişkilerine yaslanmıştır. Bu arada burjuva toplumu kendi yolunda ilerlerken bireyin gelişmesine de ön ayak olmuştur. Teknik, kendisini idare edenlerin iradesine karşı gelerek insanları çocuk olmaktan çıkarıp birer kişi haline getirdi. Ama böyle bir bireyselleşme sürecinde kaydedilen ve bireysellik adına gerçekleştirilen her ilerleme, bireysellikten ödün verilmesine ve sonunda herkesin kendi amacı dışında hiçbir şey görmemesine yol açtı. Burjuvanın yaşamı iş ile özel hayat, özel hayatı gösteriş ile mahremiyet, mahremiyeti de evliliğin asık suratlı birlikteliği ile yalnızlığın, ya-

---

dur. "Lubitsch dokunuşu" ifadesi, yönetmenin nevi şahsına münhasır stiline işaret etmek üzere kullanılan, yerleşmiş bir ifadedir – e.n.

ni kendisinden ve herkesten kopuk olmanın acı tesellisi arasında gidip gelir. Böylelikle burjuva, neredeyse hem coşkulu hem de kızgın bir Nazi'ye ya da dostluğu ancak "social contact" biçiminde, yani içsel bakımdan birbirine kayıtsız insanların sosyal teması olarak düşünebilen büyük kent sakinine çoktan dönüşmüştür. Kültür endüstrisinin bireyselliği bu kadar başarılı biçimde istediği gibi kullanabilmesinin başlıca nedeni, toplumun bu kırılgan doğasının öteden beri onun içinde yeniden üretiliyor olmasıdır. Film kahramanlarının ve yaşamlarını çalışmadan sürdüren kimselerin, dergi kapaklarından çıkartılan patronlara göre konfeksiyon yöntemiyle yaratılmış çehrelerinde, zaten kimsenin artık inanmadığı o ışık halesi dağılmaya yüz tutmuştur. Bu kahraman-modellere beslenen sevgi, insanı nefes nefese bırakan öykünme sayesinde nihayet bireyselleşmenin zorluklarından kurtulmuş olmanın verdiği gizli tatminden beslenmektedir. Kendi içinde çelişkili ve dağılmaya yüz tutmuş bu kişilik biçiminin kuşaklarca süremeyeceği, sistemin bu türden bir psikolojik yarılma nedeniyle yıkılacağı ya da insanların yalan dolanla ikame edilen bu türden bir bireyselliğe artık katlanamayacağı konusunda herhangi bir umut beslemek boşunadır. Kişiliğin birliği denen şeyin bir yanılsama olduğu, Shakespeare'in *Hamlet*'inden bu yana açıktır. Günümüzün yapay yoldan üretilmiş fizyonomilerine bakılırsa, bir zamanlar insan yaşamı diye bir kavramın var olduğu çoktan unutulmuş gözüküyor. Yüzyıllar boyunca toplum kendini Victor Mature ile Mickey Rooney'in gelişine hazırlamıştır. Yok ettikleri bireyselliği gerçekleştirmeye geliyorlar.

Vasat olanın kahramanlaştırılması, ucuzluğun kültünden ayrılamaz. En yüksek ücretleri alan yıldızlar, adı olmayan markaların reklam fotoğraflarına benziyor. Yıldızların genellikle reklam modelleri arasından seçilmeleri boşuna de-

ğildir. Başat beğeni, idealini reklamdan, başka bir deyişle ticarî güzellikten devşirir. Demek ki sonunda Sokrates'in güzelin kullanışlı olduğu sözü ironik biçimde de olsa gerçekleşti. Sinemada bir bütün olarak kültür tröstünün reklamı, radyodaysa kültür ürünlerini maddî olarak var eden metaların çığırtkanlığı yapılıyor. İnsan az bir para karşılığında milyonlara mal olmuş bir filmi görebilir, daha azıyla da, ardında dünyanın serveti bulunan ve her satışla bu serveti daha da artıran bir sakızı satın alabilir. Gıyaben, ama evrensel oy hakkı aracılığıyla, orduların büyük servetleri bilinip onaylanırken, sınırın ardında fuhuşa izin verilmez. Hiç de öyle olmadıkları halde, dünyanın en iyi orkestrası olarak nitelendirilen orkestralar oturma odalarımıza bedava getirilir. Alay edercesine dünya bir cennete benzetilir, tıpkı "ırk topluluğu" tasarımının gerçek bir insan topluluğunu taklit etmeye çalışması gibi. Herkese bir şeyler sunulur. Berlin'deki eski Metropol Tiyatrosu'na giden bir taşralının "insanlar para için neler yapıyor" yorumu, kültür endüstrisi tarafından çoktan benimsendi ve bizzat üretimin tözü haline getirildi. Yapımlara daima sırf yapılabilmiş olmaktan ileri gelen bir zafer edası eşlik etmekle kalmaz, yapım büyük ölçüde bu zaferin kendisidir. Gösteri [*show*], herkese sahip olduğun tüm yeteneği göstermek anlamına gelir. Gösteri hâlâ bir panayır eğlencesi sayılır, ne ki kültürün umutsuz biçimde hastalık bulaştırdığı bir panayır. Eski panayır çığırtkanlarının sesine uyan insanlar, çadırda onları ne beklediğini önceden bildikleri için, uğradıkları hayal kırıklığını cesur bir gülümsemeyle nasıl atlattılarsa, film izleyicisi de anlayışla sinema kuruluşlarına sadık kalır. Seri üretilen lüks eşyaların ucuzlaması ve onun tamamlayıcısı evrensel dolandırıcılıkla birlikte, sanatın meta niteliğinde bir değişim başlamıştır. Yeni olan şey, sanatın metalaşması değildir: bu yeniliğin ilgi çekici yönü, sanatın ne olduğunu günümüzde he-

vesle itiraf etmesi ve kendi özerkliğinden vazgeçip tüketim mallarının arasındaki yerini gururla almasıdır. Sanatın ayrı bir alan olarak var olması, öteden beri ancak burjuva sanatı biçiminde var olmasıyla mümkündü. Piyasa üzerinden dayatılan toplumsal amaçsallığın olumsuzlanması olarak sanatın özgürlüğü bile, meta ekonomisine özünden bağlı kalır. Kendi yasasına bağlı kalarak meta toplumunu olumsuzlayan saf sanat yapıtları, her zaman birer metaydı: sanatçılar, 18. yüzyıla dek, sipariş sahiplerinin himayesi altında pazardan korundukları sürece onların ve amaçlarının emrindeydi. Yüksek düzeydeki yeni sanat yapıtlarının amaçsızlıklarıysa, pazarın anonimliğinden ileri gelir. Pazarın talepleri o kadar çeşitli biçimlerde dolaylıdır ki, sanatçı belirli dayatmalardan bağışık sayılır; ama bu yalnızca belli ölçüde geçerlidir, çünkü bütün bir burjuva tarihi boyunca sanatçının özerkliğine yalnızca tahammül gösterilmiştir ve bundan dolayı o özerkliğin barındırdığı hakikatsizlik sonunda sanatın toplumsal tasfiyesine yol açmıştır. Pazar ile burjuva sanatı özerkliğinin meydana getirdiği karşıtların birliği için muhteşem bir örnek, ölüm döşeğindeki Beethoven'dir. Walter Scott'ın bir romanını, "Bu herif para için yazıyor!" haykırışıyla fırlatıp atan besteci, pazarın uç noktada yadsınması sayılan son kuartetlerinin satış pazarlıkları sırasında deneyimli ve inatçı bir iş adamı olduğunu kanıtlar. İdeolojiye teslim olanlar, Beethoven gibi bu çelişkiyi kendi üretimlerinin bilinçliliğine katanlar değil, onu örtbas edenlerdir. Beethoven para kaybından ötürü duyduğu öfke üzerine doğaçlama yapmış; dünyanın baskısını kendi üstüne alarak estetik yoldan aşmaya çalışan metafizik "Es Muss Sein"ı da kadın kâhyasının maaş taleplerinden türetmiştir. İdealist estetiğin amaçsız amaçsallık ilkesi, burjuva sanatının toplumsal olarak boyun eğdiği şemanın tersine çevrilmesidir: idealist estetiğe göre sanat, pazarın buyurduğu amaçlar bakımından

amaçdışı olandır. Sonunda eğlenceye ve dinlenceye dönük taleplerle birlikte amaçsallık, amaçsızlık âlemini tüketti. Gelgelelim, sanatın değerlendirilebilir olması talebinin bütünsellik kazanmasıyla, kültür metalarının içsel ekonomik yapısında bir değişiklik görülmeye başlar. Antagonist toplumda insanların sanat yapıtından umdukları yarar, büyük ölçüde, yarar ilkesine bağlanarak ortadan kaldırılan yararsızlık ilkesinin varlığını kabul etmektir. Kendini tümüyle ihtiyaca uyduran sanat yapıtı, yerine getirmesi beklenen kurtuluş, yani yararlılık ilkesinden kurtuluş hakkında insanları daha baştan aldatmış olur. Kültür metalarının alınması sırasında ortaya çıkan ve kullanım değeri diye adlandırılabilecek değer, değişim değeriyle ikame edilirken, keyif almanın yerini görüp haberdar olmak, erbap olmanın yerini de prestij düşkünlüğü alır. Tüketici, kurumlarından yakasını kurtaramadığı eğlence endüstrisinin ideolojisi haline gelir. *Life* ve *Times* dergilerine abone olmak nasıl bir zorunluluksa, *Mrs. Miniver*'i* görmek de bir zorunluluktur. Her şey, yalnızca, başka bir şeye yararlı olup olmaması açısından algılanır; bu başka şey ne kadar bulanık görünürse görünsün. Her şey, olduğu şey için değil, değiştirilebilir olduğu sürece değerlidir. Sanatın kullanım değeri, diğer bir deyişle sanatın varlığı tüketicinin gözünde bir fetiş haline gelir; asıl fetiş, yani sanat yapıtlarına toplumsal olarak biçilen ve üstelik düzeyleriyle karıştırılan prestij değerleriyse, sanat yapıtlarının tek kullanım değeri, tüketicinin keyif aldığı tek nitelik haline gelir. Sanatın meta niteliği, tam olarak kendini gerçekleştirerek dağılır. Sanat bir meta türüdür, yani tüketime uygun biçimde hazırlanmış, kayda alınmış, endüstri üretimine uyarlanmış, pazarlanabilir ve değiştirilebilir bir ürün-

* Jan Struther'ın *Times* dergisindeki sütununun hayali karakteri. Aynı adla filme çekildi – e.n.

dür. Satılmak için var olan, fakat satılık olmayan bir meta türü olan sanat için ticaret bir amaç olmaktan çıkıp tek ilke haline geldiği zaman, sanat bütünüyle ikiyüzlü bir biçimde satılamaz olur. Radyodan yayınlanan bir Toscanini konseri belli bir anlamda satılık değildir. Konser bedavaya dinlenebilir ve aynı zamanda senfoninin her bir notası müziğin reklamlar tarafından kesintiye uğratılmayacağına ilişkin hayranlık uyandıran bir reklam içerir: "This concert is brought to you as a public service." [Bu konser size bir kamu hizmeti olarak sunulmaktadır] Buradaki yanılsamanın dayanağı şudur: Radyo kanalları tüm birleşik otomobil ve sabun üreticilerinin kârları ve tabii ki bütün bu radyoları üreten elektrik sanayiinin artan cirosu üzerinden dolaylı olarak aldıkları ödemeler sayesinde ayakta kalır. Radyo, kitle kültürünün bu geç gelen ilerici çocuğu, filmin sözde pazarının film endüstrisini şimdilik ulaşmaktan alıkoyduğu sonuçlara ulaşmaktadır. Ticarî radyo sisteminin teknik yapısı, radyoculuğu, film endüstrisinin kendi alanında hâlâ cesaret edebildiği liberal sapmalara karşı bağışık kılar. Radyoculuk, egemen bir bütünü temsil eden özel bir işletmedir ve bu bakımdan diğer tekil tröstlere göre hayli ileridedir. Chesterfield ulusun sadece sigarasıdır – oysa radyo ulusun sesidir. Kültürel ürünlerin tamamen meta alanına çekilmesiyle, radyo kendi kültür ürünlerini tüketiciye meta olarak satmaktan olduğu gibi vazgeçer. Amerika'da radyo dinleyicileri herhangi bir ücret ödemez. Bu sayede çıkarsızlık ve tarafsızlık gibi aldatıcı bir görünüm kazanır; bu da faşizm için tam bir nimettir. Faşizmde radyo Führer'in evrensel çenesine dönüşür; sokak hoparlörlerinden duyulan sesi, modern propagandadan ayırt edilmesi zaten güç olan ve panik yaratan siren sesleriyle birleşir. Nasyonal Sosyalistler radyo yayınının kendi davalarına biçim kazandırdığını biliyorlardı – tıpkı matbaanın reform hareketindeki işlevi gibi. Görüldü

ki Führer'in, din sosyolojisi tarafından icat edilen o metafizik karizması, yalnızca radyo konuşmalarının her yerden duyulabilir oluşundan kaynaklanıyordu, bu da kutsal ruhun her yerde var olmasının şeytanca bir parodisini gerçekleştirir. Sözün her yere nüfuz etmesi gibi muazzam bir olgu, içeriğin yerini alır; tıpkı radyo Toscanini çaldığında içeriğin, yani senfoninin yerini bu yapıtı çalmayı mümkün kılan iyilikseverliğin alması gibi. Hiçbir dinleyici o senfoninin gerçek bağlamını artık anlayamaz; Führer'in konuşmasının da yalandan ibaret olması gibi. İnsan sözünün sahte bir ilahi emir olarak mutlaklaştırılması, radyonun içkin eğilimidir. Salık veren söz emre dönüşür. Hepsi aynı olan metalara farklı marka adları altında övgüler düzülmesi, *La Traviata* ile *Rienzi* uvertürleri arasında sunucunun pürüzsüz sesiyle bilimsel verilere dayanarak müshil ilacına övgüler düzmesi, sırf aptallığı nedeniyle sürdürülemez oldu. Nihayet bir gün üretimin, tercih olanağı yanılsamasıyla perdelenen diktası, yani özgül reklam, Führer'in açık komutasına dönüşebilecek. Toplumsal üretimden halkların asgari gereksinimleri için ne kadar ayrılacağını kendi aralarında kararlaştıran büyük faşist "racket"ler [dolandırıcı] toplumunda, insanları belli marka bir toz deterjanı kullanmaya davet etmek anakronist bir davranış olurdu. Bu nedenle Führer daha modern yoldan, yani lafı fazla gevelemeden hem holokost hem de döküntü malların tüketimi için doğrudan emir verir.

Daha bugünden kültür endüstrisi sanat yapıtlarını siyasî sloganlar gibi paketleyip indirimli fiyatlarla o isteksiz izleyici kitlesine yutturuyor ve sanat keyfi, parklar gibi halka açık hale geliyor. Ancak, sanat yapıtlarının gerçek meta niteliğinin dağılması, bu niteliğin özgür bir toplumun yaşam biçimi sayesinde aşıldığı anlamına gelmez; sanat yapıtlarının kültür mallarına indirgenmesini engelleyen son kalenin de düştüğü anlamına gelir. Eğitim alma ayrıcalığının ucuzluk

yaparak yok edilmesi, kitlelere eskiden dışlandıkları alanların yolunu açmadığı gibi, var olan toplumsal koşullar altında eğitimin çöküşüne ve barbarca bir abuk sabukluğun ilerlemesine hizmet eder. 19. yüzyılda veya 20. yüzyılın başlarında bir tiyatro oyununu izlemek ya da bir konser dinlemek için para verenler, o sanat gösterisine en azından parasına gösterdiği kadar saygı gösterirdi. Verdiği paranın karşılığını almak isteyen burjuva, zaman zaman sanat yapıtıyla bir ilişki kurmaya çalışmıştır. Wagnerci müzik dramlarının kılavuzları ve *Faust* üzerine yazılan yorumlar bunun belgeleridir. Bunlar, günümüzde sanat yapıtının üzerine çekilmesi gereken yaşamöyküsü cilasına ve başka zorunlu uygulamalara geçiş niteliğindedir. Sanat ticareti ömrünün baharındayken bile, değişim değeri kullanım değerini salt bir eklentiymiş gibi sırtında taşımıyordu; tam tersine, kullanım değerini kendi önkoşulu olarak geliştirmişti ve bu, sanat yapıtına toplumsal açıdan yaramıştı. Pahalı bir şey olduğu süre boyunca sanat burjuvaya engel oluyordu. Bu artık sona erdi. Her türlü engelin, hatta aradaki para aracının ortadan kalkmasıyla birlikte, sanata açık olanların sanata bu kadar yaklaşması yabancılaşma sürecini tamamlamış ve zafer kazanan şeyleşmenin sancağı altında iki taraf birbirine benzemeye başlamıştır. Kültür endüstrisinde eleştiriyle birlikte saygı da yok olur; ilki mekanik uzmanlık, ikincisi şöhretin unutkan kültü tarafından miras alınır. Tüketiciye artık hiçbir şey pahalı gelmez. Yine de tüketiciler, bir şeyin fiyatı düştüğü ölçüde kendilerine verilenin de azaldığını sezinlerler. Geleneksel kültüre ideoloji diye duyulan çifte güvensizlik, endüstrileşmiş kültüre dolandırıcılık diye duyulan güvensizlikle karışır. Bedava sunulan, düzeyi düşmüş sanat yapıtları, aracının onları benzettiği döküntülerle birlikte mutlu alıcıları tarafından gizlice geri çevrilir. Bu alıcılar görülecek ve işitilecek bunca şey var diye sevinebilirler. Aslında her şey

sahip olunmak için vardır. Sinemadaki "screeno"lar* ve vodviller, çalan şarkıyı bilme yarışmaları, bedava kitapçıklar, belirli radyo programlarını dinleyenlere verilen ödül ve hediyeler rastlantısal değil, kültür ürünlerinde geçerli olan uygulamaların devamıdır. Senfoni, başlı başına radyo dinlemenin ödülü haline gelir ve teknik izin verseydi, radyo örneğinde olduğu gibi filmler de evlere teslim edilecekti. Sinema "commercial system"e [ticarî sistem] doğru yol almakta. Televizyon, Warner biraderleri, hoşlarına gitmeyecek biçimde kolaylıkla oda tiyatrocularının ve kültürel muhafazakârların konumuna itebilecek bir gelişmenin yolunu göstermekte. İkramiye sistemi tüketici davranışları üzerinde etkisini göstermeye başladı bile. Kültür kendini, özel ve toplumsal alanda yararı su götürmez bir eşantiyon biçiminde sunduğu için, alınması da bir fırsata dönüşür. Bir şeyler kaçırırım korkusu izdihama yol açar. Tam olarak neyin olup bittiği karanlıktadır; ama yalnızca olayların dışında kalmayanların fırsatı yakalama şansı vardır. Faşizm ise, kültür endüstrisinin eğittiği bu hediye avcılarını zorla dayattığı yoldaşlık bünyesinde örgütlemeyi umar.

Kültür çelişkili bir metadır. Değiş tokuş yasasına o kadar bağlıdır ki değiştirilemez; kullanım sırasında da öyle körü körüne tüketilir ki kullanılamaz olur. Bu yüzden reklamla kaynaşıp kaybolur. Reklam, tekel koşullarında anlamsız bir görünüm aldıkça, kültür mutlak bir güç kazanır. Buradaki etkenler belirgin olarak ekonomiktir. Yaşamın kültür endüstrisi olmadan da devam edeceği çok açıktır, çünkü kültür endüstrisinin tüketicide yarattığı doygunluk ve ilgisizlik çok fazladır. Bu duruma karşı endüstrinin kendi kendine

* ABD'de Büyük Buhran sırasında sinemalarda iki film arasında oynanan oyun, "screen" ve "bingo" kelimelerinden türetilmiş –e.n.

yapacağı fazla bir şey yoktur. Reklam, kültür endüstrisinin yaşam iksiridir. Ne var ki kültür endüstrisinin ürünü, durmadan bir meta olarak vaat ettiği keyfi salt bir vaade indirgediği için, sonunda, keyif verememekten ötürü gereksinim duyduğu reklamla örtüşür. Rekabetçi toplumda reklam, alıcıya pazarda yol göstermek gibi toplumsal bir hizmet görüyordu; tercih yapılmasını kolaylaştırıyor, bilinmeyen ama diğerlerine göre daha iyi bir performans sergileyen üreticilerin mallarını ilgili tüketiciye satabilmelerine yardımcı oluyordu. Zamana mal olmak şöyle dursun, zamandan tasarruf sağlardı. Serbest piyasanın sonunun geldiği günümüzde, reklamın arkasında sistemin egemenliği gizlenmektedir. Reklam tüketicileri büyük tröstlere zincirleyen bağları daha da güçlendirmektedir. Başta radyolar olmak üzere reklam ajanslarının talep ettiği fahiş fiyatları sürekli ödeyebilenler, yani ancak zaten işin içinde olanlar ya da bankaların ve endüstri sermayesinin kararıyla buna uygun bulunanlar, satıcı kimliğiyle sözde pazara ayak basabilir. Sonunda yine tekellerin cebine dönen reklam giderleri, istenmeyen marjinalleri zorlu bir rekabet savaşında yok etmeyi gereksiz kılar; reklam giderleri, söz sahibi olanların arasına dışardan kimsenin girmemesini güvence altına alır; bu açıdan reklam, totaliter devletlerde hangi işletmelerin açılıp hangilerinin işletilmesine devam edeceğine karar veren ekonomik kurullara benzer. Günümüzde reklam olumsuz bir ilke, bir tür tecrit düzeneğidir: reklamın damgasını taşımayan her şeye ekonomik açıdan su götürür diye bakılır. İnsanların, arzı zaten kısıtlı olan ürün türlerini tanıması için, hepsini kapsayan bir reklama hiç gerek yoktur. Reklam, satışa ancak dolaylı olarak hizmet eder. Bir firmanın sürüp giden reklam uygulamalarına son vermesi prestij kaybına yol açar ve söz sahibi kliklerin kendi yandaşlarına dayattığı disipline uymamak anlamına gelir. Savaş sırasında, sırf endüstrinin gücünü ser-

gilemek için, artık üretilmeyen ürünlerin reklamı yapılır. Öyle zamanlarda ürün isminin yinelenmesinden çok, ideolojik iletişim araçlarına verilen sübvansiyon önem kazanır. Sistemin dayatmaları sonucunda her ürün reklam tekniğinden yararlandığı için, reklam kültür endüstrisinin anlatımını, "tarz"ını işgal etmiştir. Reklam tekniğinin zaferi öylesine kusursuzdur ki, can alıcı noktalarda bile kendini belli etmez: büyük şirketlerin anıtsal yapılarında, spotların aydınlattığı bu taşlaşmış reklamlarda, reklam yoktur; binaların tepelerinde yalnızca, kendini övmekten uzak ve basit olarak şirketlerin baş harfleri ışıldar. Buna karşılık, mimarî açıdan tüketim malları olarak kullanılabildiklerini, yani içlerinde oturulabildiğini utanarak gösteren 19. yüzyıl evleri, zemin katından çatının üstüne kadar afişlerle ve ışıklı tabelalarla kaplanır; öyle ki tabelalar ve işaretler için bir arka plan haline gelir. Reklam tam olarak sanata dönüşür. Goebbels de bunu sezinleyerek ikisini bir sayar: *l'art pour l'art* [sanat için sanat], reklam için reklam, toplumsal iktidarın saf gösterisi. Amerika'nın en etkili dergileri arasında yer alan *Life* ve *Fortune* dergilerine hızla göz gezdirildiğinde, reklamlarla yayın kuruluna ait resim ve metinler hemen hemen ayırt edilemez. Yayın kurulunun hazırladığı bölümler, şöhretlerin alışkanlıklarından ve vücut bakımlarından dem vuran, coşkulu ve söz konusu kişiye herhangi bir ücret ödenmeden hazırlanan, ama ona yeni hayranlar kazandıran resimli metinlerdir; reklam sayfalarındaysa öylesine nesnel bilgiler ve gerçeğe yakın resimler vardır ki, sanki bunlar, yayın kurulunun öykündüğü enformasyonun idealini oluşturur. Her film, bir sonraki filmin fragmanıdır ve aynı oyuncu çiftini aynı egzotik güneşin altında birleştirmeyi vaat eder: sinemaya geç gelen bir izleyici filmin kendisini mi yoksa fragmanları mı gördüğünü bilemez. Kültür endüstrisinin montaj hattı niteliği, sentetik ve kontrol gerektiren üretim tarzı, onu daha

baştan reklam için elverişli kılar. Üstelik bu özellik, yalnızca film stüdyosunun fabrika benzeri işleyişinde değil, ucuz yaşamöyküleri, sözümona belgesel nitelikli romanlar ve *hit* bestelerin derlenip oluşturulmasında da kendini gösterir: itici güçlerin her biri ayrılabilir ve değiştirilebilir hale gelerek ve her türlü anlam birliğinden teknik olarak yabancılaşarak, yapıtın dışındaki amaçlara hizmet ederler. Efektler, film hileleri, birbirinden soyutlanmış ve yinelenebilir her bir performans öteden beri malların reklam amacıyla sergilenmesi için kullanılmıştır. Bugün bir kadın oyuncunun her yakın çekimi kendi isminin reklamı, her *hit* şarkı kendi melodisinin reklam sloganı haline gelmiştir. Reklam ve kültür endüstrisi hem teknik hem de ekonomik açıdan birbiriyle kaynaşır. Her iki alanda da aynı öğe sayısız mekânda görünür ve aynı kültür ürününün mekanik tekrarı, propagandanın kilit sözcüklerinin durmadan yinelenmesiyle aynı şeydir. Etkili olma baskısı altında teknik, psiko-tekniğe, yani insanların davranışlarını maniple etme yöntemine dönüşür. Her iki alanda da her şey hem çarpıcı hem bildik, hem hafif hem akılda kalıcı, hem ustalıklı hem de basit olmalıdır; amaç, dağınık bir zihne sahip ya da dirençli olduğu düşünülen müşterilerin alt edilmesidir.

Müşteriler konuştukları dil aracılığıyla kültürün reklam özelliğine kendi paylarına düşen katkıyı yaparlar. Dil iletişimle ne kadar eksiksiz olarak örtüşürse, sözcükler tözsel anlam taşıyıcılarından niteliksiz göstergelere ne kadar dönüşürse ve söylenmek isteneni ne kadar saf ve saydam biçimde iletirse, o kadar nüfuz edilemez olur. Bütün Aydınlama sürecinin bir unsuru olarak dilin mitten arındırılması, büyüye geri götürür. Büyüde söz ve içerik birbirinden ayrı ama birbirinden kopmayacak biçimde birlikteydi. Hüzün, tarih, hatta yaşam gibi kavramlar, sözün içinde öne çıkarılıp muhafaza edilirdi. Sözün yapısı bu kavramları aynı anda

hem kurar hem de yansıtırdı. Söz akışını rastlantısal, söz ile nesne ilişkisini de keyfî diye açıklayan o keskin ayrım, söz ile nesneyi kaynaştıran batıl inanca son verir. Belirli bir harf dizisiyle oluşturulup gösterilen olayla bağıntısını aşan her şey belirsiz ve söz metafiziği diye yasaklanır. Ama anlam taşımasına değil de yalnızca göstermesine izin verilen söz nesneye öyle saplanır ki bir formül olarak taşlaşır. Bu durum dili de söz konusu nesneyi de aynı ölçüde etkiler. Arındırılmış söz, nesneyi deneyim düzeyine çıkaracağına, soyut bir anın somut bir olgusu biçiminde sunar ve onun dışındaki her şey, ödünsüz bir açıklığın zorla dayatılmasıyla, zaten ortadan kalkan anlatım gücünden uzaklaşacağı için, gerçeklikte solar gider. Futboldaki sol açık, kara gömlek, Hitler Gençliği ve benzerleri, isimden başka bir şey değildirler. Akılsallaştırılmadan önce söz özlemin yanı sıra yalana da yer açmıştır; akılsallaştırılmış söz ise yalandan çok özlemi bağlayan bir deli gömleğine dönüşmüştür. Pozitivizmin dünyayı indirgediği verilerin körlüğü ve dilsizliği, kendini bu verileri kaydetmekle sınırlayan dilin kendisine de bulaşır. Bunun sonucunda unvanın kendisi nüfuz edilemez bir nitelik kazanır ve onu, tam karşıtı olan büyü sözlerine benzeten vurucu bir güç, bir çekim ve itme gücü kazanır. Bunlar yeniden büyü gibi etki göstermeye başlarlar; bu ister stüdyodaki Diva'nın istatistiksel deneyimlere göre uydurulmuş adı olsun, ister sosyal devlet yönetimlerinde tabu haline gelip yasaklanan "bürokrat" ve "entelektüel" gibi adlar olsun; ister alçaklık bir ülke adı kullanarak kendini temize çıkarsın. Kaldı ki, büyünün öncelikle bağlantı kurduğu ad, günümüzde kimyasal bir değişimden geçmekte. Ad, başına buyruk ve kullanılabilir unvanlara dönüşmekte. Bu unvanların etki gücü hesaplanabilirdir, ama hesaplanabilir oldukları için de arkaik adlar gibi bildiklerini okurlar. Arkaik kalıntılar olan önadlar, ya reklam üslubuna uygun markalar

haline getirilerek (film yıldızlarının soyadları, önadları oldu) ya da toplu olarak tek tipe indirilerek günümüze uygun hale getirildiler. Buna karşılık, tescilli marka olacağına taşıyıcısını kendi geçmişiyle ilişkilendirerek bireyselleştiren burjuva adının, yani soyadının modası geçmiş görünür. Soyadı Amerikalılarda garip bir tedirginlik yaratır. Bireyler arasındaki o rahatsız edici mesafeyi kapatmak için birbirlerine Bob ve Harry gibi önadlarla, yani her an birbirinin yerine geçebilecek yedek takım üyeleri olarak seslenirler. Bu alışkanlıklar insanlar arası ilişkileri spor seyircilerinin kardeşliğine indirger ve gerçek kardeşliğe karşı korur. Anlambilimde sözün tek işlevi olarak kabul edilen anlamlandırma, göstergede tamamlanır. Dilsel modeller yukarıdan aşağıya ne kadar hızlı dolaşıma girerse, anlamlandırmanın gösterge niteliği de o kadar güç kazanır. Halk şarkıları, haklı ya da haksız olarak üst sınıfların gözden düşmüş kültür varlıkları diye tanımlandıysa da, öğeleri elbet uzun ve hayli dolaylı bir deneyim sürecinde popüler biçimlerine kavuşmuştur. Buna karşılık pop şarkıları birdenbire yaygınlık kazanır. Salgın gibi yayılan, yani son derece yoğun ekonomik güçler tarafından alevlendirilen bir moda için Amerikalıların kullandığı "fad" [geçici heves] deyimi, totaliter reklam patronlarının kültürün ana çizgilerini dayatmasından çok önce bu fenomene işaret ediyordu. Alman faşistleri "katlanılamaz" [Untragbar] gibi bir sözü bir gün sokak hoparlörlerinden ortaya atsalar, ertesi gün bütün halk "katlanılamaz" der. Almanya'nın "Blitzkrieg"le [yıldırım savaşı] hedef aldığı uluslar da bu Almanca sözcüğü aynı biçimde kendi jargonlarına dahil ettiler. Bu terimlerin tedbir olsun diye yaygın olarak yinelenmesi bu tedbirlere fazla aşinalık kazandırır; tıpkı serbest piyasa zamanında marka adlarının herkesin ağzında olmasının satışları artırması gibi. Seçilmiş belirli sözcüklerin körü körüne ve hızla yaygınlaşarak yine-

lenmesi, reklam ile totaliter parolaların ortak yönüdür. Sözcükleri, onları kullanan insanlara ait kılan deneyim katmanı yok oldu ve sözcüklerin bir anda birilerine mal edilmeleri, dilde şimdiye dek yalnızca reklam sütunlarında ve gazete ilanlarında görülen bir soğukluk yarattı. Sayısız insan artık hiç anlamadıkları ya da sadece davranışsal düzeyde bildikleri sözcük ve deyimleri kullanır oldu; dilsel anlamları kavranmadıkça koruduklari nesnelere daha zorlu biçimde yapışan koruyucu tılsımlar gibi. Halkın Aydınlanmasından Sorumlu Devlet Bakanı bilir bilmez "dinamik güçler" hakkında konuşur; *hit* şarkılar durmadan "rêverie" ile "rhapsody"den söz eder ve popülerliklerini, daha yüce bir yaşam karşısında duyulan ürpermelermiş gibi anlaşılmazlığın büyüsüne dayandırırlar. "Memory" gibi basmakalıplar az çok anlaşılsalar da gerçekleştirebilecekleri deneyimin elinden kaçarlar. Basmakalıplar, konuşulan dilin içine, kuşatma bölgesiymiş gibi sokulurlar. Bu durum, Flesch ve Hitler'in radyosundaki spikerin yapmacıklı düzgün Almancasında saptanabilir; spiker, "görüşmek üzere", "Hitler Gençliği'nin sesi" ya da "Führer" gibi sözleri, milyonlarca insanın ana diline geçen bir tonla telaffuz eder. Bu tür bir konuşma tarzında, tortulanmış deneyimle dil arasındaki son bağ da kesilmiştir. Oysa 19. yüzyılda bu bağın uzlaştırıcı etkisi lehçelerde hâlâ görülürdü. Fikirlerinin esnekliği sayesinde Almanya'da yayın yönetmenliğine kadar gelmiş olan redaktörlerin elinde, Almanca sözcükler yabancı bir dilin sözcükleriymiş gibi taş kesilir. Her sözcüğün faşist ırk topluluğu [*Volksgemeinschaft*] tarafından ne kadar çarpıtıldığı ayırt edilebilir. Aslında böyle bir dil artık her şeyi kapsayan totaliter bir niteliğe bürünmüştür. Sözcüklerin maruz kaldığı şiddet artık duyulmaz. Radyo spikerinin yapmacıklı konuşmasına gerek kalmamıştır; hatta ses tonunun, sesleneceği dinleyici grubununkinden farklı olması olanaksızdır. Doğ-

rusu, kültür endüstrisinin şeması dinleyici ve seyircilerin jestlerinde, şimdilik hiçbir deneysel yöntemin ulaşamadığı ince ayrıntılara varana dek derinlere sızmıştır. Kültür endüstrisi, bugün sınır içi ve girişimci demokrasinin uygarlık mirasına konmuştur ve bunlar da zihinsel sapmalar konusunda pek duyarlı sayılmazlar. Herkes dans edip eğlenmekte özgürdür; tıpkı herkesin, din tarihsel olarak nötr hale getirileli beri sayısız tarikatlardan birine girmekte özgür olması gibi. Ama her zaman ekonomik baskıyı yansıtan ideolojiyi seçmeyle ilgili bu özgürlüğün, bütün alanlarda hep aynı olanı seçme özgürlüğü olduğu görülür. Genç bir kızın, kabul edilmesi zorunlu olan bir çıkma teklifini kabul edip gerekenleri yerine getirme biçimi, insanların telefonda ve en samimi durumlardaki ses tonları, sohbet sırasındaki sözcük seçimleri, bayağılaştırılmış bir psikanalizin kavramlarına göre bölünmüş bir iç dünya... bütün bunlar, güdüsel dışavurumlara kadar kültür endüstrisi tarafından sunulan modelle özdeşleşip, kendini başarıya uygun bir aygıt haline getirme çabasına tanıklık eder. İnsanların en mahrem tepkileri bile kendileri için öylesine şeyleşmiştir ki, kendine özgü olma fikri ancak uç noktadaki bir soyutluk biçiminde varlığını sürdürmektedir: "personality" [kişilik], parlak beyaz dişlere sahip olmanın, duygulardan ve ter kokusundan kurtulmanın ötesinde pek anlam taşımaz. Reklamın kültür endüstrisindeki zaferi budur işte: tüketicinin, sahte olduklarını gördüğü halde, bastırılması zor bir istekle kültür metalarını almaya ve kullanmaya devam etmesi.

1944

ÇEVİREN Nihat Ülner

Notlar

1 Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen* (Zamana Aykırı Düşünceler), *Werke*, Cilt I (Leipzig, 1917), s. 187.

2 Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique* (Amerika'daki Demokrasi Üzerine), Cilt II (Paris, 1864), s. 151.

3 Frank Wedekind, *Gesammelte Werke* (Seçilmiş Yazılar), Cilt IX (Münih, 1921), s. 426.

4 Nietzsche, *Götzendämmerung* (Putların Alacakaranlığı), *Werke*, Cilt VIII, s. 136.

Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış*

Kültür endüstrisi ifadesi ilk kez, Horkheimer ile benim 1947 yılında Amsterdam'da yayımladığımız *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabında kullanılmıştır. Müsveddelerimizde kitle kültüründen söz ediliyordu. Burada, kitlenin içinden adeta kendiliğinden yükselen bir kültür, halk sanatının günümüzdeki biçimi söz konusuymuş gibi, konuyu savunanların hoşuna gidecek bir yorumu en baştan olanaksızlaştırmak için "kitle kültürü" ifadesini "kültür endüstrisi"yle değiştirdik. Kültür endüstrisi öyle bir kültürden son derece farklıdır. Kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirir. Tüm dallarda, kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı bir biçimde üretilir. Tek tek dallar, yapıları açısından birbirlerine benzer ya da en azından iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayacak bir sistem oluştururlar. Bugünkü teknik olanaklar kadar, ekonomi ve yönetimin yoğun-

---

* "Résume über Kulturindustrie", *Kulturkritik und Gesellschaft* I, © Suhrkamp 1997. Yayın hakları Suhrkamp Verlag'ın Türkiye temsilcisi Onk Ajans aracılığıyla alınmıştır.

laşması da bunu yapmalarına olanak verir. Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir. Binlerce yıl boyunca birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını da birleşmeye zorlar – her ikisinin zararına olacak şekilde. Yüksek kültürün, etkileri üzerinde spekülasyon yapılarak, ciddiyeti ortadan kaldırılır; düşük kültürün, toplumsal denetim bütünsel olmadığı sürece barındırdığı haşarı isyankârlık ise, uygarlaştırıcı dizginleme yoluyla yok edilir. Kültür endüstrisi, yöneldiği milyonların bilinç ya da bilinçsizlik düzeyi üzerinde yadsınamaz bir biçimde spekülasyon yaparken, kitleler birincil değil ikincildirler, hesaplanmıştırlar; mekanizmanın eklentileridirler. Müşteri, kültür endüstrisinin inandırmak istediği gibi, kral değildir; kültür endüstrisinin öznesi değil, nesnesidir. Kendini kültür endüstrisine uydurmuş olan 'kitle iletişim araçları' terimi, daha en baştan vurguyu zararsız olana kaydırmaktadır. Ne ilk planda kitleler söz konusudur, ne de iletişim teknikleri; söz konusu olan, onlara üflenen ruhtur, efendilerinin sesidir. Kültür endüstrisi kitleleri dikkate almayı, onların verili ve değiştirilemez varsayılan zihniyetini ikiye katlamak, pekiştirmek ve güçlendirmek için kötüye kullanır. Bu zihniyetin neyle değiştirilebileceği hususu, tamamen dışta bırakılmıştır. Kitleler kültür endüstrisinin ölçütü değil ideolojisidir, kültür endüstrisi de kitleleri kendine uyarlamadıkça var olamazdı.

Endüstrinin kültür metalarında, Brecht'in ve Suhrkamp'ın daha otuz yıl önce dile getirdikleri gibi, kendi içerikleri ve bu içeriğe uygun biçim değil, değerlenmeleri ilkesi esas alınır. Kültür endüstrisinin tüm pratiği, kâr güdüsünü zihinsel yapılara tüm çıplaklığıyla aktarır. Bu yapılar piyasada birer mal olarak müelliflerini geçindirmeye başlayalı beri, zaten bu güdüden biraz pay almışlardı. Ne ki kârı yalnızca dolaylı olarak, özerk varlıkları içinden hedefliyorlar-

dı. Kültür endüstrisinde yeni olan ise, en tipik ürünlerinde tam olarak hesaplanmış etkinin dolaysız ve gizlenmemiş önceliğidir. Sanat yapıtlarının, elbette hiçbir zaman tamamen saf bir biçimde var olmayan ve daima farklı etkilere maruz kalarak gerçekleşen bu özerkliği, kültür endüstrisi tarafından, yetkililerin bilinçli ya da bilinçsiz iradesiyle, eğilimsel olarak yok edilmiştir. Yetkilileri hem icra organları hem de iktidar sahipleri oluşturmaktadır. Ekonomik açıdan, iktisadî olarak en gelişmiş ülkelerde sermayenin değerlenmesi için yeni olanaklar arıyorlardı ya da arıyorlar. Eski olanaklar, her yerde mevcut bir düzenleme olarak kültür endüstrisini mümkün kılan aynı yoğunlaşma süreci yüzünden gitgide güçleşmektedir. Asıl anlamı gereği yalnızca insanların istediği gibi olmayan, onların içinde yaşadıkları taşlaşmış ilişkilere karşı itirazını sürekli yükselten ve böylelikle insanları onurlandıran kültür, bu taşlaşmış ilişkilere tıpatıp benzeyerek onlara uyum sağlar ve insanları bir kez daha onursuzlaştırır. Kültür endüstrisi tarzındaki düşünsel yapılar, çoktandır *aynı zamanda* birer meta değil, enikonu birer metadırlar. Bu niceliksel değişim öyle büyüktür ki, tamamen yeni fenomenler ortaya çıkartır. Nihayetinde kültür endüstrisi, kaynağında yatan kâr arayışını her yerde dolaysızca sürdürmek zorunda değildir. Bu arayış kültür endüstrisinin ideolojisinde somutlaşmış, zaman zaman da nasıl olsa yutulmaları gereken kültür metalarını satma baskısından bağımsızlaşmıştır. Kültür endüstrisi, özellikle bazı şirketleri ya da satış nesnelerini gözetmeden bir *public relations* [halkla ilişkiler] faaliyetine, düpedüz bir *good will*'in [iyi niyet] üretilmesine dönüşür. Genel, eleştirisiz bir uzlaşı satılır, dünyanın reklamı yapılır; kültür endüstrisinin her bir ürünü de kendi kendinin reklamıdır.

Yine de bu sırada, edebiyatın metaya dönüştürülmesi sırasında başlangıçta uygun düşmüş olan yönler olduğu gibi ko-

runur. Dünyada ontolojisi olan bir şey varsa, o da kültür endüstrisidir; bu ontoloji olduğu gibi korunmuş temel kategorilerden oluşan bir iskelettir ve 17. yüzyılın sonuyla 18. yüzyılın başında İngiltere'deki ticarî romanlarda rahatlıkla görülebilir. Kültür endüstrisinde bir ilerleme olarak ortaya çıkan, sürekli yenilik olarak sunduğu şey, hep aynı olanın kılığının değiştirilmesinden ibarettir; değişikliğin her yerde gizlediği, kültür üzerinde egemen olduğu günden beri değişmeden kalan kâr güdüsü gibi, hiç değişmeyen bir iskelettir.

Ancak, endüstri sözcüğünü düz anlamıyla anlamamak gerekir. Bu sözcük, konunun standartlaştırılmasına –her sinema izleyicisinin bildiği Western türü gibi– ve yaygınlaştırma tekniklerinin rasyonelleştirilmesine gönderme yapar, dar anlamda üretim süreçlerine değil. Üretim süreci, kültür endüstrisinin merkezî sektörünü oluşturan film sektöründe ileri derecede işbölümü, makinelerin işe katılması, çalışanların üretim araçlarından koparılması (bu koparma, kültür endüstrisinde çalışan sanatçılarla, üretim araçlarına sahip olanlar arasındaki ebedî çelişkide kendini gösterir) gibi açılardan teknolojik işlem biçimlerine benzer; yine de, bireysel üretim biçimleri oldukları gibi korunur. Her ürün kendini bireyselmiş gibi gösterir; tamamen şeyleştirilen ve dolayımlanan ürünün, dolaysızlıktan ve yaşamdan kaçış için bir sığınak olduğu izleniminin yaratılmasıyla, bireysellik ideolojinin güçlendirilmesine yarar. Kültür endüstrisi eskisi gibi üçüncü kişilerin "hizmetinde"dir ve ortaya çıkışını borçlu olduğu sermayenin eskimiş dolaşım süreciyle, ticaretle olan ilintisini korur. İdeolojisi, her şeyden önce bireysel sanattan ve bu sanatın ticarî olarak sömürülmesinden ödünç alınmış star sisteminden yararlanır. Kültür endüstrisinin işleyişi ve içeriği ne kadar insansızlaştırılırsa, bir o kadar gayretle ve başarıyla sözümona büyük kişiliklerin propagandasını yapar ve nabza göre şerbet verir. Kültür endüstrisi daha ziyade, hiçbir şeyin

imal edilmediği durumlarda bile endüstriyel örgütlenme biçimlerini içermesi gibi, sosyolojik olarak defalarca gözlemlenmiş bir fenomen anlamında endüstriyeldir (büro çalışmasının rasyonelleştirilmesi gibi), sanki gerçekten ve aslında teknolojik ve rasyonel bir üretim yapılıyor gibidir. Buna uygun olarak, kültür endüstrisinin yanlış yatırımları da çok büyüktür ve sürekli yeni tekniklerin ortaya çıkışıyla eskiyen dallarında, nadiren atlatılabilen krizler doğar.

Kültür endüstrisindeki teknik kavramının sanat yapıtlarındaki teknikle yalnızca isim benzerliği vardır. Sanat yapıtlarındaki teknik kavramı nesnenin kendi içindeki örgütlenişine, onun iç mantığına gönderme yapar. Buna karşılık, kültür endüstrisindeki teknik daha en baştan bir yaygınlaştırma ve mekanik üretim tekniğidir; bu yüzden kendi nesnesine aynı zamanda dışsal kalır. Kültür endüstrisi ideolojik dayanağını, tekniklerinin ürünlerdeki tam sonuçlarından kendini özenle korumasından alır. Maddî mal üretiminin sanat dışı tekniği sayesinde adeta asalak bir yaşam sürer, bu arada nesnenin içsel sanat formu karşısında nesnel kalma yükümlülüğüne uymadığı gibi, estetik özerkliğin form yasasını da dikkate almaz. Bunun sonucu da, bir yandan kültür endüstrisinin fizyonomisi için aslî olan, verimliliği artırma, fotoğrafik sertlik ve netlikten oluşan karışım, diğer yanda bireyci tortular, hazırlanmış ve şimdiden rasyonel eğilimli romantizmin ruh halidir. Benjamin'in geleneksel sanat yapıtını *aura*'yla, şimdiki zamanda olmayanın buradalığıyla tanımlayışı kabul edilirse, kültür endüstrisi de *aura* ilkesinin karşısına onun tam karşıtı başka bir ilke koymayıp, çürümeye yüz tutmuş *aura*'yı ortalığı dumana boğan bir buhar halesi halinde muhafaza etmesiyle tanımlanabilir. Böylelikle kültür endüstrisi, kendi ideolojik suçlarını dolaysızca ele verir.

Bu arada, sosyologlar dahil olmak üzere kültür politikacıları arasında, kültür endüstrisinin, tüketicilerinin bilincinin

oluşmasındaki büyük önemine dikkat çekilerek onun küçümsenmesine karşı uyarıda bulunmak âdet olmuştur. Kültürlü kişilere özgü kibirlilikten kurtulup, kültür endüstrisini ciddiye almak gerektiği söylenmektedir. Gerçekten de kültür endüstrisi, günümüzde egemen olan tinin bir uğrağı olarak önem taşımaktadır. Kültür endüstrisinin insanların içine tıkıştırdığı şeyden kuşku duyup da, onun etkisini görmezden gelmek isteyenler naif bir tavır içindedirler. Ne var ki, onu ciddiye alma yönündeki uyarı da parlaklığıyla göz alıyor. Kültür endüstrisinin niteliğine, ilettiği şeyin doğruluğuna ya da yanlışlığına, estetik düzeyine ilişkin can sıkıcı sorular, toplumsal rolünün yüzü suyu hürmetine bastırılıyor ya da en azından şu sözümona iletişim sosyolojisinin dışına itiliyor. Eleştirmene, inatçı bir ezoteriğin ardına sığındığı suçlaması yöneltiliyor. Öncelikle, kültür endüstrisinin öneminin sinsice yaklaşan çift anlamlılığını tanımlamak gerekir. Bir nesnenin işlevi, sayısız insanın yaşamını ilgilendirse bile, onun düzeyinin garantisi değildir. Estetik olanla onun iletişimsel köpüğünün harmanlanması, toplumsal bir olgu olarak sanatı sözümona sanatçı kibri karşısındaki gerçek yerine götürmez, daha çok, zararlı toplumsal etkilerinin savunulmasına hizmet eder. Kültür endüstrisinin kitlelerin ruhsal bütçesindeki önemi, onun nesnel meşrulaştırılışı, kendiliği üzerine düşünsememek için bir mazeret olamaz – hele ki pragmatik olduğunu zanneden bir bilim için. Kültür endüstrisini, kuşku götürmez rolünün gerektirdiği ölçüde ciddiye almak demek, onun tekeline boyun eğmek değil, onu eleştirel olarak ciddiye almak demektir.

Bu fenomenle başa çıkmak isteyen ve hem bu meseleye karşı çekincelerini hem de onun gücüne duydukları saygıyı ortak bir formüle sokmak isteyen entelektüeller arasında, –zaten başlamış olan gerilemelerden 20. yüzyılın bir mitosunu şimdiden yaratmıyorlarsa– ironik bir tahammül etme

tınısı yaygındır. Tüm bunların, resimli romanların ve seri imalat filmlerin, diziler halinde uzatılmış televizyon piyeslerinin ve çok satan plakların, ruhsal danışmanlık ve yıldız falı sütunlarının ne olduğunu bilirler. Onlara göre tüm bunlar yine de zararsız, üstelik demokratiktir, çünkü bunlar –aslında önceden kışkırtılmış olan– talepleri karşılamaktadırlar. Üstelik mümkün olan her türlü nimeti de ihsan ederler; örneğin bilgileri, tavsiyeleri ve rahatlatıcı davranış kalıplarını yayarlar. Ne var ki, politik bilgilenmişlik düzeyi gibi temel bir konu üzerinde yapılacak her sosyolojik araştırmanın ortaya koyacağı gibi, yayılan bilgiler çok kıt ya da önemsizdir, kültür endüstrisindeki açıklamalardan okunan tavsiyeler hiçbir şey ifade etmez, bayağı, hatta daha da berbattırlar; davranış kalıpları fütursuzca konformisttir.

Koyun gibi itaatkâr entelektüellerin kültür endüstrisiyle ilişkilerindeki yalancı ironi kesinlikle onlarla sınırlı değildir. Tüketicilerin bilincinin de, kültür endüstrisinin sunduğu reçetelere uygun zevk ile, bu endüstrinin nimetlerine dair pek de gizlenmeyen kuşku arasında bölündüğü kabul edilebilir. "Dünya aldatılmak istiyor" sözü, bununla kastedilmek istendiğinden daha fazla gerçeklik kazanmıştır. İnsanlar kendilerine daha da geçici doyumlar sağladığı sürece, söylendiği gibi, baş dönmesine kapılmakla kalmıyorlar; kendilerinin de iç yüzünü görebileceği bir aldatmayı istiyorlar; gözlerini acıyla sıkı sıkıya kapatıyorlar ve maruz kaldıkları ve ne amaçla imal edildiklerini bildikleri şeyleri, kendilerini aşağılayarak olumluyorlar. Aslında bir doyum olmayan bu doyumlara sıkı sıkıya sarılmaktan vazgeçtikleri anda yaşamlarının tamamen çekilmez olacağını sezinliyor, ama bunu kendilerine itiraf edemiyorlar.

Kültür endüstrisine ilişkin en iddialı savunmada ise, bu endüstrinin rahatlıkla ideoloji diye adlandırılabilecek olan tini bir düzenleme faktörü olarak övülüyor. Bu tinin, sözde

kaotik bir dünyada insanlara yönlerini bulmaları için ölçütler verdiği ve sadece bunun bile onaylamaya değer olduğu ileri sürülüyor. Oysa kültür endüstrisinin koruduğuna vehmedilen şey, kültür endüstrisi tarafından bir o kadar temelden yıkılmaktadır. Renkli sinema, keyifli eski meyhaneleri bombalardan beter yıkmaktadır: Dahası onun *imago*'sunun kökünü kurutmaktadır. Hiçbir vatan, onu yücelten, beslendikleri ve birbiriyle karıştırılamayacak her şeyi, birbirine karıştırmak için aynılaştıran filmlerdeki işleniş biçiminden sonra hayatta kalamaz.

Kültür sözcüğü kullanılmadan anılamayacak ne varsa, acının ve çelişkinin ifadesi olarak, salt varoluşu değil, doğru yaşam fikrini korumaya çalışırdı; kültür endüstrisinin güzel biçimlere soktuğu, uzlaşımsal ve bağlayıcılığını yitirmiş düzen kategorileri, bu yaşamı doğru bir yaşammış gibi, kendilerini de onun ölçütleriymiş gibi gösteriyorlar. Kültür endüstrisinin avukatlarının, buna cevaben kültür endüstrisinin zaten sanat sunmadığını söylemeleri bizzat ideolojidir ve bu ideoloji, değirmenin hangi suyla döndüğünün sorumluluğundan kaçmaya yarar.

Düzeni somut olarak tanımlamadan ona göndermede bulunmak boştur; normların, somut durumda ya da bilinçte kanıtlanmaksızın yaygınlaşmalarına göndermede bulunmanın da hiçbir kıymeti harbiyesi yoktur. Sırf insanlar eksikliğini çektikleri için yutturulan nesnel olarak bağlayıcı bir düzenin, kendini kendi içinde ve insanların karşısında kanıtlamadığı sürece hiçbir hakkı yoktur ve kültür endüstrisinin hiçbir ürününün böyle bir kanıtlamayla işi olmaz. Kültür endüstrisinin pekiştirdiği düzen kavramları her zaman statükonun kavramlarıdır. Bu kavramlar, onları benimseyenlerden hiçbiri için artık tözsel olmasalar da, sorgulanmadan, analiz edilmeden, diyalektik olmayan bir biçimde kabul edilir. Kültür endüstrisinin kategorik buyruğunun,

Kant'ınkinden farklı olarak, özgürlükle artık hiçbir ortak yanı yoktur. Bu buyruk der ki: Neye uyum sağladığını bilmeden uyum sağlamalısın; zaten var olana ve onun gücüne, her yerde hazır ve nazır oluşuna tepki olarak herkesin zaten düşündüğüne uyum sağlamaktır bu. Kültür endüstrisinin ideolojisi sayesinde, bilincin yerini uyum sağlama alır: kültür endüstrisinden kaynaklanan düzen, onun olduğunu iddia ettiği şeyle ya da insanların gerçek çıkarlarıyla asla yüzleştirilmez. Oysa düzen kendinde iyi bir şey değildir. Ancak doğru bir düzen, iyi bir düzen olurdu. Kültür endüstrisinin bunu dert edinmeyişi, düzeni *in abstracto* övüşü, ilettiği mesajların zayıflığını ve yanlışlığını kanıtlar yalnızca. Kültür endüstrisi çaresizlerin rehberi olduğunu iddia ederken ve onlara kendi asıl çelişkileriyle karıştırmaları gereken çelişkiler uydururken, yaşamlarında asla çözülemeyecek olan çelişkileri yalnızca görünüşte çözer. Kültür endüstrisinin ürünlerinde insanlar, iyi niyetli bir kolektifin temsilcileri olarak zorluklarla karşılaşırlar ve bu zorluklardan, genele boş bir uyum sağlamayı kabul ederek rahatlıkla kurtulurlar – ilkin, genelin taleplerinin, başlangıçta kendi çıkarlarıyla bağdaşmadığını deneyimlemişlerdir. Kültür endüstrisi bunun için, eğlence müziği gibi kavramsal olmayan alanlara kadar uzanan şemalar oluşturmuştur; bu müzikte de "jam"a düşülür, yani ritim sorunlarıyla karşılaşılır, ama asıl ritmin zaferiyle sorun hemen düzeliverir.

Kültür endüstrisini savunanlar da, nesnel olarak kendinde yanlış olanın, öznel olarak da insanlar için iyi ve doğru olamayacağı konusunda Platon'la açıktan açığa çelişmeyeceklerdir. Kültür endüstrisinin kurduğu, mutlu bir yaşam için yönergeler değildir, yeni bir ahlakî sorumluluk sanatı da değildir; aksine, en güçlü çıkarlar neyin ardındaysa ona itaat etmek yolunda uyarılardır. Kültür endüstrisinin propagandasını yaptığı uzlaşı, kör, aydınlatılmamış otoriteyi

güçlendirir. Kültür endüstrisinin gerçeklikteki konumuna nasıl denk düştüğünü ve bunu nasıl talep ediyor göründüğünü, onun kendi tözselliğine ve mantığına değil, etkisine bakarak ölçmek gerekir; bu etkinin sürekli neye dayandığı üzerine ciddi ciddi kafa yorulursa, etkileme potansiyelinin iki kat daha ağır olduğunu kabul etmek gerekecektir. Bu etkinin dayanağı, günümüz toplumunun, elinde yoğunlaştırdığı güçle, güçsüz üyelerini zaten mahkum ettiği Ben-zayıflığının teşvik edilmesi ve sömürülmesidir. Toplum üyelerinin bilinçleri daha da geriletilmektedir. Amerika'daki kinik zihniyetli film yapımcılarının, filmlerinin on bir yaş seviyesini dikkate alması gerektiği yolundaki sözleri boşuna değildir. Bunu yapmakla, aslında yetişkinleri on bir yaş seviyesine indirmeye can atmaktadırlar.

Elbette şimdilik, kültür endüstrisinin tek tek ürünlerinin geriletici etkisi, kesin araştırma yoluyla, sarsılamaz ve çürütülemez bir biçimde kanıtlanmış değildir; hayal gücüyle donanmış araştırma düzenekleriyle, elbette güçlü finansal çıkarların hoşuna gitmeyecek sonuçlara varılabilir. Her halükârda damlaların sürekliliğinin kayayı oyduğu hiç düşünmeden kabul edilebilir, bu tamamen doğrudur; çünkü kültür endüstrisi sistemi kitleleri yeniden biçimlendirmekte, hiçbir sapmaya tahammül etmemekte ve sürekli aynı davranış şemalarını talim ettirmektedir. Kitlelerin neden çoktandır dünyayı kültür endüstrisinin onlara kurduğu haliyle görmediklerini ve benimsemediklerini, yalnızca onların derinlerdeki bilinçsiz kuşkusu, sanat ile ampirik gerçeklik ayrımının zihinlerdeki son tortusu açıklamaktadır. Kültür endüstrisinin ilettiği mesajlar, üretildikleri halleriyle zararsız olsalar bile (kaldı ki sırf tipik karakter çizimleriyle bile, entelektüellere karşı bugün yaygın olan saldırılarla uyum içindeki filmler gibi sayısız örneğin zararsızlığından söz edilemez), kültür endüstrisinin oluşturduğu tutumun za-

rarsızlıkla uzaktan yakından ilgisi yoktur. Bir astrolog, okurlarına belirli bir günde otomobillerini dikkatli kullanmaları uyarısında bulunuyorsa, elbette bunun hiç kimseye bir zararı dokunamayacaktır; ama her gün için geçerli olan ve bu yüzden de çok anlamsız olan tavsiyeye uyulması için yıldızların göz kırpmasının gerektiği iddiasının yol açtığı eblehleştirme, elbette zararlıdır.

Kültür endüstrisinin sığınma noktasını, insanların bağımlılığını ve itaatkârlığını en net biçimde tanımlayan kişi, "insanlar seçkin kişilerin izinden gitselerdi çağımızın sıkıntıları sona ererdi" diyerek görüşünü belirten Amerikalı denek kişisi olmuştur. Kültür endüstrisinin, dünyanın tam da onun telkin etmek istediği düzende olduğuna ilişkin bir esenlik duygusu uyandırarak insanlara hazırladığı ikame doyum, insanlara hayalî bir mutluluk uydurarak onları aldatır. Kültür endüstrisinin toplam etkisi Aydınlanma karşıtı bir etkidir; bu etkide Horkheimer'ın ve benim belirttiğimiz gibi, Aydınlanma, yani doğa üzerinde giderek artan bir biçimde teknik hakimiyet kurma, bir kitle aldatmacasına, bilincin zincire vurulmasının aracına dönüşüyor. Bu etki, özerk, bağımsız bilinçli yargılarda bulunan ve kendi kararlarını veren bireylerin ortaya çıkmasını engelliyor. Oysa bu bireyler, yalnızca reşit kişilerde varlığını koruyabilen ve kendini geliştirebilen demokratik bir toplumun ön koşuludurlar. Kitleler, haksız yere, yukarıdan kitleler olarak aşağılanıyorlarsa, onların kitlelere dönüşüp aşağılanmalarında ve insanların, çağın üretici güçlerinin izin verdiği olgunlaşmaya erip özgürleşmelerinin engellenmesinde, kültür endüstrisinin sorumluluğu hiç de azımsanamaz.

1963

ÇEVİREN Mustafa Tüzel

Kültür ve Yönetim*

Kültürden söz eden, bilerek ya da bilmeyerek yönetimden de söz ediyor demektir. Felsefe ve din, bilim ve sanat, yaşam tarzları ve töreler gibi birbirinden farklı bu kadar çok şeyin ve ayrıca bir çağın nesnel tininin tek bir 'kültür' sözcüğüyle özetlenişi, daha en baştan, tüm bunları yukarıdan bakarak bir araya toplayan, taksim eden, ölçüp biçen, organize eden bir idarî bakışı ele veriyor. Bu özgül kullanılışı bakımından kültür sözcüğü Kant'tan öncesine gitmez; bu sözcüğün Almanya'daki en sevilen eşi 'uygarlık' sözcüğü ise ancak 19. yüzyılda kendini kabul ettirebilmiş, Spengler sayesinde bir slogan haline gelmiştir. Her halükârda, kültür kavramı ile yönetimin nasıl bir yakınlık içinde olduğunu, örneğin sözcüğün radyo yayıncılığında "Kültürel Söz" biçiminde kullanılmasından anlayabiliriz: Az ya da çok bir düzey ve eğitilmişlik tasavvuruna karşılık düşen ne varsa bu başlık altına girer; eğlence alanı ise, aslında tin olmayan bir

* "Kultur und Verwaltung", *Soziologie Schriften* I, © Suhrkamp 1997. Yayın hakları Suhrkamp Verlag'ın Türkiye temsilcisi Onk Ajans aracılığıyla alınmıştır.

tine, yani müşteriye hizmet olması beklenen, hafif müzik ve onun edebiyat ile tiyatrodaki karşılıklarına ayrılmış bir idarî alandır.

Ne var ki kültür aynı zamanda Alman kavramlarına göre yönetime karşıttır. Kültür, dokunulamayan, herhangi bir taktik ya da teknik kaygıyla üzerinde oynanamayacak, daha yüksek ve daha saf bir şeydir. Eğitimlilerin dilinde bunun adı özerkliktir. Yaygın kanaat, bu kavramla kişilik sahibi olmayı birleştirmekten hoşlanır. Kültüre, toplum içindeki işlevsel bağlantıları kaale alınmadan, insanın saf özünün tezahürü olarak bakılır. Kendini beğenmiş tınısına karşın kültür sözcüğünden vazgeçilemeyişi, yüzlerce kez haklı olarak eleştirilmiş olan bu kategorinin, dünyamıza, yani yönetilen dünyaya ne kadar uygun olduğunu ve o dünyaya adanmış olduğunu kanıtlıyor. Bununla birlikte, bir nebze duyarlılığı olan hiç kimse, yönetilen bir kültürün verdiği rahatsızlıktan kurtulamayacaktır. Kültür için ne kadar çok şey yapılırsa, onun için o kadar kötü, demişti Eduard Steuermann. Bu paradoks şöyle geliştirilebilir: Kültür, planlanıp yönetildiğinde zarar görür; ama kendi haline bırakıldığında, kültürel olan ne varsa yalnızca etkisini değil varlığını da yitirmeye yüz tutar. Ne, çoktandır kompartımanlaşma fikirleriyle yerleştirilmiş, naif kültür kavramını eleştirmeden kabul etmeli; ne de, bütünleşik örgütlenme çağında kültürün başına gelenler karşısında muhafazakârca kafa sallamaya devam etmeli.

Üstelik, kültür ve yönetim sözcüklerine duyulan, barbarlıktan, tabancanın emniyetini açma dürtüsünden hiç de uzak olmayan o telaşlı antipati, kendisinin de kendi payına düşen bir hakikati içerdiğini gizlememelidir. Bu hakikat, şehirlerdeki kültür işleri dairesi başkanlarımn bir an için gerçekten ortak bir yanları bulunan konuları bir uzmanın elinde toplamaları gibi, kültürü bir bütünlük olarak ele almaya izin verir. Bu ortak yan, maddî yaşamın yeniden üretilmesine, kelime-

nin tam anlamıyla insanın varlığını sürdürmesine, onun yalın varoluşunun korunmasına yarayan her şeyin karşıtıdır. Sınırların iç içe geçtiğini herkes bilir. Hukuk ile siyaset alanlarının kültür içinde sayılıp sayılmayacağı eskiden beri tartışılagelmiştir – her halükârda, yönetimin örgütlediği kültür bakanlıklarında bunlarla karşılaşılmaz. Günümüzün genel eğiliminin sonucunda, geleneksel olarak kültüre has kabul edilen alanların maddî üretime giderek daha da fazla yaklaştığını inkâr etmek bundan böyle biraz zor olacaktır: Doğa bilimleri, en üst düzeyde teorik, eskiden "felsefî" denilen disiplinlere varıncaya kadar, geleneksel kültür perspektifine uymayacak bir şekilde, insanların somut yazgısını giderek artan ölçüde belirlemektedir. Bu bilimlerin ilerlemesi de yine doğrudan doğruya maddî yaşamın güçlerine, ekonomiye bağlıdır. Bugün insanın gözünün önünde duran ve onu huzursuz eden olgu, sözümona geçiş fenomenleri vurgulanarak, artık yokmuş gibi tartışılırsa, görmezden gelinmiş olur. Bu konudaki utanç verici çelişkileri, kavramsal farklılaştırmalarla ve manipülasyonlarla, vülgerleştirilmiş bir tür bilgi kuramıyla yadsıma yönündeki güncel eğilime karşı koymak gerekir. İlkin, şu basit gerçek kabul edilmeli: Kültüre özgü olan, yaşamın çıplak zorunluluklarından azade olandır.

Bu durum, bizi yönetimle neyin kastedildiğini düşünmekten alıkoymamalı: Yönetim artık, toplumsal kuvvetlerin alanından pirüpak uzakta, salt devletlerle ya da yerel idarelerle ilgili bir kurum değildir. Max Weber, "Wirtschaft und Gesellschaft"ta,[1] geç dönem eserlerinin biçimsel olarak tanımlayıcı yöntemi uyarınca, her kurumun –niceliksel ve niteliksel olarak– genişleme eğilimini bürokrasiye içkin olarak tanımlar: Bürokrasilerin, kendilerinden yola çıkarak, kendi yasalarına uyarak yayılmaları gerekmektedir. Nazi SS'in tarihi, Weber'in bu tezi için yakın geçmişten verilebilecek en korkunç örnektir. Weber bu tezi, organize olmuş yö-

netim tipinin geleneksel yönetim karşısındaki teknik üstünlüğüyle temellendirir: "Bürokratik örgütlenmenin yükselişinin belirleyici nedeni, eskiden beri, diğer bütün örgütlenme biçimleri karşısındaki mutlak teknik üstünlüğüydü. Tam olarak gelişmiş bürokratik bir mekanizmanın öteki biçimler karşısındaki konumu, tam da, mekanik olmayan meta üretimi tarzları karşısında bir makinanın konumu gibidir. Katı bürokratik, özel durumlarda monokratik yönetimlerde, kesinlik, hızlılık, netlik, belgelere dayanmak, süreklilik, gizlilik, bütünleşiklik, katı bir ast-üst ilişkisi, sürtüşmelerin, nesnel ve kişisel maliyetlerin azaltılması gibi etmenler, fahri ya da ek iş olarak yürütülen, dostluğa dayalı diğer yönetim biçimlerinden farklı olarak eğitimli memurlar aracılığıyla optimum düzeye çıkartılmıştır."[2] Weber'in vurguladığı, amaç-araç ilişkisine indirgenmiş biçimsel rasyonellik kavramının, amaçların rasyonelliğine ilişkin yargıyı nasıl da engellediği, tam da SS örneğinde görülebilir; Weber'in kendi rasyonellik teorisinde, yönetim düşüncesinin izlerinin bulunduğundan kuşkulanılabilir: örgütlerin bağımsızlaşma mekanizması, Weber'de ya da (sosyal kemikleşme fenomenini, düpedüz metafizik bir olgu olarak yaşamın karşısına koyan) Simmel'in biçimsel sosyolojisinde olduğundan daha özgül bir biçimde tanımlanmalıdır. Uzlaşmaz çelişkilerin bulunduğu toplumlarda amaca yönelik örgütlenmeler, öteki grupların çıkarları hilafına, tikel amaçları izlemek zorundadırlar. Bunun kaçınılmaz sonucu, kemikleşme ve nesneleşmedir. Kendilerini aşağıya, üyelerine ve üyelerinin dolaysız taleplerine karşı her zaman tamamen açık tutsalardı, eylemde bulunma yetenekleri olmazdı. Ne kadar sıkı bir yapılanma içinde olurlarsa, kendilerini ötekilere kabul ettirme şansları da o kadar artar. Bugün uluslararası düzlemde, totaliter, "monolitik" devletlerin liberal devletler karşısında öne çıkışında kendini gösteren olgu, küçük çaptaki örgütlenme-

lerin yapısı için de geçerlidir. Dışarıya karşı etkili oluşları, içeriye karşı kapalı oluşlarının bir fonksiyonudur ve bu da, sözümona bütünün, tekil çıkarlar üzerinde öncelik kazanmasına, örgütlenme için örgütlenmenin bu çıkarların yerine geçmesine bağlıdır. Bir örgütlenmenin bekası, bağımsızlaşmasını dayatır ona, öte yandan bu bağımsızlaşma yüzünden aynı zamanda kendi amaçlarına ve kendisini oluşturan insanlara yabancılaşır. Sonunda amacını layıkıyla izleyebilmek için, bu kişilerle ister istemez çelişkiye düşer.

Kelimenin eski anlamıyla yönetim aygıtlarından, yönetilen dünyaya geçişi ve bu aygıtların daha önce yönetime tâbi olmayan alanlara sızmış olmasını, salt bir denetleme biçimi olarak yönetimin içkin yayılma ve bağımsızlaşma eğilimiyle açıklamak zordur. Tekelleşmenin artışının sorumlusu, mübadele ilişkisinin tüm yaşama yayılması olabilir. Eşdeğerlilikler temelinde düşünmek, bizatihi yönetim rasyonelliğine ilkesel olarak akraba bir üretim biçimidir; zira bütün nesnelerin kıyaslanabilirliğinin ve soyut kurallar altında toplanabilirliğinin zeminini üretir. Alanlar arasındaki ve her bir alanın kendi içerisindeki niteliksel farklılıklar azaltılır; böylelikle yönetime karşı direnişleri zayıflar. Aynı zamanda, yoğunlaşmanın artışı birimleri o ölçüde etkiler ki, artık geleneksel, herhangi bir "irrasyonel" yöntem işe yaramaz. Ekonomik açıdan, birimin büyüklüğüyle birlikte rizikonun büyüklüğü de artar ve bu da planlamayı gerektirir – en azından, bugüne kadar gerektirdiği şekliyle, Max Weber'in "monokratik" olarak tanımladığı iktidar tipini gerektirir. Ancak, eğitim sistemi ya da radyo gibi, kâr amaçlı olmayan kurumların ölçüsüz büyüklüğü bile, örgütsel bir kademelendirmeyi gerektirdiği için yönetim pratiklerini artırır. Bu pratikler teknolojik gelişmeyle güçlenir: örneğin radyoda iletilmesi gereken hat safhada yoğunlaşır ve olabildiğince uzağa yayılır. Max Weber kendini esas olarak dar anlamdaki yönetici-

lerle, memur hiyerarşisiyle sınırlayabilmişti. Benzer eğilimleri –Robert Michels'le mutabakat içinde– siyasal partilerde ve elbette daha sonra eğitim-öğretim sektöründe de tespit etmişti. O zamandan bu yana söz konusu eğilim bunları çok geride bıraktı ve yalnızca ekonomik tekeller biçiminde değil, toptan bir biçimde gelişti. Yönetim aygıtlarının niceliğinin artışı yeni bir nitelik üretti. Artık liberal modele göre tasarlanmış bir mekanizmanın üstü yönetimler tarafından örtülmüş ya da kaplanmış olmuyor; yönetimler özgürlük alanları karşısında öyle bir ağırlık kazandı ki, bu alanlara bundan böyle sadece tahammül edildiği görülüyor. Karl Mannheim, daha faşizm öncesi dönemde özellikle bu durumu önceden görmüştü.

Bu eğilim için kültür de bir tabu değil. Weber, ekonomi sektöründe, yönetenlerin yetkilerinin, çözmeleri gereken nesnel sorunları kavrayışlarına uygun olup olmadığını düşünür. Weber'e göre "bürokrasinin uzmanlık bilgisi karşısında, yalnızca 'ekonomi' alanındaki özel teşebbüsçü ilgililerin uzmanlığı üstündür. Çünkü bu ilgililerin olguları tam olarak bilmeleri, onların alanında doğrudan doğruya ekonomik bir varoluş sorunudur: resmî bir istatistikteki yanılgılar, hatayı yapan memurlar açısından doğrudan ekonomik sonuçlar doğurmaz – kapitalist bir işletmenin hesaplarındaki hataların bedeli, bu işletmenin zarar etmesi, belki de iflas etmesidir."[3] Ne var ki, Weber'in ekonomiyi dikkate alarak sorduğu, bürokrasinin yetkinliği hakkındaki soru, o zamandan bu yana yönetimin toplumda yaygınlaşması kadar yaygınlaşmıştır. Bu soru kültürel alanda kritik bir soru olmuştur. Weber, doğmakta olana, söz arasında şöyle bir değinmişti, ama büyük yapıtını tasarlarken yaptığı gözlemin önemini, kırk yıl önce görememişti. Weber son derece özgül bir bağlamda, bürokrasi sermayesini konu alan bölümdeki eğitim sosyolojisine ilişkin değinmeler bağlamın-

da, eğitim payelerine sahip olmanın, yeteneği –"karizma"yı– giderek daha çok bastırdığından söz eder; çünkü eğitim payelerinin 'tinsel' bedelleri her zaman düşüktür ve kitlesel üretimle birlikte artmayıp, azalmaktadır"[4] Bu düşünce çerçevesinde, geleneksel görüşe göre tine ait olan, irrasyonel, planlanamayan misyon, tinden uzaklaşmaktadır. Weber buna bir ara bölümde işaret etmişti: "Eğitim sisteminin temellerine ilişkin günümüzde yapılan tüm açıklamaların ardında, herhangi bir belirleyici noktada, 'uzmanlık insanı' tipinin eski 'kültür insanı' tipine karşı mücadelesi yatmaktadır: tüm kamusal ve özel iktidar ilişkilerinde bürokratikleşmenin önüne geçilemez bir biçimde yaygınlaşmasıyla ve uzmanlık bilgisinin öneminin giderek artışının belirlediği, tüm bildik kültür sorunlarına sirayet eden bir mücadeledir bu."[5] Weber burada, "uzmanlık insanı"na, geç liberal toplumda İbsen'in *Hedda Gabler*'inden bu yana yaygın olan bir biçimle karşı çıkmaktadır. Oysa yönetimin, yetkililerinin nesnel olarak kapsamadıkları yerlerdeki zorunlu artışı bundan ayrılamaz. Uzmanlık insanları, uzmanlıklarına girmeyen alanlarda otorite uygulamak zorundadırlar; öte yandan mekanizmanın işleyebilmesi ve işleyişini sürdürebilmesi için onların özel, soyut yönetim tekniğine ilişkin yeteneklerine gerek vardır.

Kültür ile yönetimin diyalektiğinin, hem nesnel kategorilerinde hem de onu oluşturan kişilerin bileşimi açısından, kültürün dokunulmaz irrasyonelliğini en açık biçimde dışa vurduğu yer, yönetimin kültürel olandan yabancılaşmasıdır – kültür en çok, onun hakkında en az deneyimi olanlara irrasyonel görünür. Yönetim yönetilene dışsaldır, onu kavramak yerine onu altlar. Yöneten rasyonelliğin (ki yalnızca tanzim eder ve üzerini örter) özünde tam da bu vardır. Daha Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nin amfibolilere ilişkin bölümünde, Leibniz'e karşı çıkarak anlama yetisinin "şeylerin içini" bil-

me yeteneğinin olmadığını söylemiştir. Kültürel olanın zorunlu amacı ile yönetimin bilimselci anlama yetisinden başka bir şey olmayan rasyonelliği arasında bir çıkmaz vardır. İyi bir gerekçeyle kültürel sıfatını alan şey, doğaya giderek daha çok egemen olma sürecinde (ki bu süreç rasyonelleşmenin artışında ve giderek daha rasyonelleşen iktidar biçimlerinde yansır) süreç dışında kalanı anımsatarak, onu da kendine katmalıdır. Kültür, genel olan özel olana karşı uzlaşmaz kaldığı sürece, özel olanın genele karşı süregiden itirazıdır. Bu durum Max Weber'in de felsefî olarak bağlı olduğu güneybatı Alman okulunda, –ne kadar sorunlu da olsa– nomotetik ve idiografik ayrımında hiç olmazsa amaçlanmıştı. Ancak, yönetim zorunlu olarak, öznel bir suç ve bireysel bir irade olmadan, genel olanı özel olana karşı temsil eder. Kültür ile yönetim ilişkisindeki çarpıklık ve bağdaşmazlık duygusu bundan ayrılmaz. Daha da birleşik hale gelen bir dünyanın sürekli uzlaşmaz karakterini belgeler. Yönetimin kültürden talep ettiği, esas olarak heteronomdur: Yönetimin, kültürel olanı, her ne olursa olsun, ona içkin olmayan, nesnenin niteliğiyle ilişkisi olmayan, sadece dışarıdan soyut olarak dayatılmış ölçütlere vurması gerekir; aynı zamanda yöneten, kendi yönergeleri ve yapısı gereği, nesnenin içkin niteliğine, hakikatine ilişkin sorularla, nesnel mantığıyla ilişkilenmeyi çoğu durumda reddetmek zorundadır. Yönetme yetisinin böyle bir alana, yani yönetim normları kavramındaki ortalama genellik türü ile kendi ideası arasında çelişki olan bir alana yayılması da irrasyoneldir, nesnenin içkin mantığına, sanat yapıtının niteliğine yabancıdır, onun karşısında tesadüfîdir. Kantçı anlamda reşit, aydınlanmış bir yönetim pratiğinden, elbette ilk önce bu çatışkıya dair bir özbilinç ve bunun tutarlı sonuçları talep edilmelidir.

Kültür daha çok erkenden, 19. yüzyılın ortasından itibaren, söz konusu amaçsal rasyonelliğe ayak diremiştir. Sem-

bolizmin ve *Jugendstil*'in döneminde bunun bilincinde olan Wilde gibi sanatçılar, provakatif bir biçimde kültürün yararsız olduğunu söylemişlerdir. Burjuva toplumunda yararlı ile yararsız arasında son derece karmaşık bir ilişki hüküm sürmektedir ve aslında bu ilişki yeni başlamış da değildir. Yararlı olanın yararı da kesinlikle kuşku götürmez değildir, yararsız olan da artık kâr güdüsüyle çarpıtılmamış olanın yerini alır. Yararlı mallar arasında sayılanların birçoğu, doğrudan doğruya yaşamın biyolojik yeniden üretiminin ötesindedir. Bu yeniden üretimse, tarihin ötesi değildir, kültür koltuğunda oturana bağımlıdır; endüstriyel dönemin insanları varoluşlarını taş devrinde sebze meyve toplayarak yaşamalarını sağlayan koşullar altında sürdürecek olsalardı, mutlaka yok olup giderlerdi. Eleştirel toplum teorisi bu olguyu, emek gücünün yeniden üretiminin statik bir doğa kategorisi olmadığı, belirli bir tarihsel evrede ulaşılan kültürel duruma tekabül ettiği teziyle dile getirmiştir. Bu durumda uzlaşmaz çelişkiye dönüşme potansiyeli vardır. Acil bir gereklilik oluşturmayan tüm malların iktidar, statü ve gösteriş ifadesi olduğunu, kültürün tamamının da yönetilen dünyanın teklifsiz jargonunda "tafra" olarak adlandırılan şey olduğunu kabul eden Amerikan ekonomisti Veblen'in –ki teknokrasi kavramının tarihi ona kadar uzanır– izinden gitmeye gerek yok. Ancak sistemin tamamında kârın tersine, kendinde yararlı olanın, asla insanlara dolaysızca yarar sağlayan bir şey olmadığı, makinelerle işlenmiş ikincil bir ürün olduğu olgusuna da gözlerimizi kapayacak değiliz. Ne var ki, toplumun bilincinin en çok alerjik olduğu nokta da burasıdır. Tam da yararlı olanın yararlılığı kuşku götürdüğü için, kendini yararlı bir şey olarak, tüketicilerin isteğiyle gerçekleşen bir şey olarak sunmak, bu aygıt için iki kat önemlidir. Bu yüzden ideolojide, yararlı ile yararsız arasındaki sınır çizgisi çok kesin çizilir. Kültüre kendi başına var

olan, maddî koşullardan bağımsız olan, hatta bu koşulları önemsizleştiren bir şey tacının giydirilmesine, yararlı olanın saf yararlılığına duyulan inanç karşılık gelir. Yararlı olanın ve yararsız olanın hak iddiaları daha bir vurgu kazansın diye, kültürün tamamının yararsız, bu yüzden de maddî üretimin planlama ve yönetim yöntemlerinin ötesinde olması gerekir.

Böyle bir ideolojide gerçek bir şey tortulaşmıştır: Kültürün maddî yaşam sürecinden koparılışı, nihayetinde bedensel ve zihinsel emek arasındaki toplumsal kopuş. Bu kopuşun mirası, kültür ile yönetim çatışkısında sürmektedir. Yönetime sinmiş müptezellik kokusu, antik çağın düşük, yararlı, nihayetinde bedensel çalışmadan duyduğu tiksintiyle aynı soydandır – yalnızca filolojik açıdan da değil. Kültür ile yönetimin düşüncede katı bir biçimde karşı karşıya konulması –ikisini aynı zamanda birbirine doğru eğen toplumsal ve zihinsel bir durumun ürünüdür– bu arada sürekli kuşku götürür olmuştur. Özellikle sanat tarihinde gayet iyi bilinen bir olgu vardır: geçmişte artefaktların kolektif çalışmayı gerektirdiği her yerde, yönetimler de, önemli mimarların, heykeltıraşların ve ressamların bireysel üretimlerinin ince detaylarına kadar, söz sahibi olmuşlardır. Yönetimlerin etkisi dışsal kalmamış, nesnede kendini belli etmiştir. Bu yüzden yönetimler geçmişte de, bugün kendilerini hiç tereddütsüz kültür yaratıcısı olarak adlandıranlarla mutlu bir uyum içinde olmamışlardır; bu uyum geçmişe yansıtılmış romantik bir dilektir. Yönetimlerin kültür alanlarıyla ilişkisi açısından yönetim mercilerini kilise, daha sonra İtalyan şehir devletlerinin hükümdarları ve sonra da mutlakıyetçilik oluşturuyorlardı. Onların kültürel üretimle ilişkisi, herhalde, günümüzdeki yönetim ile yönetilen kültür arasında geçerli olan ilişkiden kat kat daha tözseldi. Dinin tartışılmaz belirleyiciliği, kültürel olanla pratik yaşam arasındaki çelişkiyi yumuşatı-

yordu ve eskiden hüküm sahibi olan büyük beyler, elbette çoğunlukla Condottieri'ler, radikal işbölümüne dayalı toplumdaki yönetim uzmanlarına kıyasla muhtemelen kültüre daha yakındılar. Kültürel olanı, dolaysız olduğu kadar da acımasız bir biçimde denetliyorlardı; yetki alanları ve rasyonel işlem kuralları tarafından engellenmiyorlardı. Kültürel yapılanmanın içkin hakikati ile, günümüzde "sipariş" gibi şaibeli bir isimle anılan şeyin ilişkisi, her halükârda günümüzdekinden daha az sancılı değildi. Bach gibi, kendi zamanını nesnel olarak bağlayan tinle büyük ölçüde uyum içinde görünen büyük sanatçılar bile, kendi yönetimleriyle sürekli çatışma içinde yaşamışlardır. Ortaçağ'ın sonlarında bu tür çatışmaların varlığına ilişkin elimizde çok az bilgi var; bunun tek nedeni, bütün olası çatışmaların o zamanlar yönetici güç lehine sonuçlanacağının baştan belli olmasıydı; kendi kendilerinin bilincine ancak modern birey kavramıyla varan taleplerin, bu güç karşısında hiçbir şansları yoktu.

Tüm bunlara rağmen kültür ve örgütlü güç ilişkisinde önemli bir şeyler değişmiştir. İnsan türünün varlığını sürdürmesi sisteminin ötesine işaret eden bir şey olarak kültür, mevcut olan her şeyin ve tüm kurumların karşısında, eleştirel bir momenti zorunlu olarak içerir. Kimi kültürel yapılanmaların cisimlendirdikleri gibi kesinlikle bir eğilimden ibaret değildir bu moment; nitelik açısından farklı olanların istisnasız şiddete maruz kaldıkları entegrasyona karşı, bir biçimde tekleştirme fikrine de karşı bir protestodur: yararlanılamayan, farklı bir şey yayılmaya başladığında, egemen pratiğin kuşkululuğunu da aydınlatır aynı zamanda. Sanatın ilkin apaçık pratik niyetlerle değil, salt varoluşuyla, hatta tam da pratik olmayışıyla, polemiğe dayalı, gizliden gizliye pratik bir yönü vardır. Ancak bu yön, kültürün egemen pratiğin bütünlüğüne bir dal olarak, "cultural activities" [kültürel etkinlikler] olarak –günümüz koşullarında tama-

men sorunsuzca– eklenmesiyle bağdaşmaz. Eskiden gerçeklik ile kültür arasındaki sınır çizgisi o kadar keskin ve derin değildi; sanat yapıtları henüz kendi özerkliklerini, her birine özgü biçim yasasını yansıtmıyorlardı; aksine, *a priori* olarak, ne kadar dolayımlı da olsa bir işlev yerine getirdikleri bağlamlar içinde yer alıyorlardı. Tam da kendilerini henüz sanat yapıtları olarak ortaya koymayışları, daha sonra neredeyse doğal bir durum gibi görünmüştür; onların kesin, kapsamlı başarılarına, onların sanatsal gücüne yaramıştır. Paul Valéry bunu, sözümona her şeyin onun için var olduğu, yapmacık insan deyimini aklına bile getirmeden geliştirmiştir; insan ancak tamamen temsil edilebilir olduğundan beri bir moda haline gelmiştir. Bugün örneğin Vasari'nin yazdığı sanatçı biyografileri okunduğunda, Rönesans ressamlarında doğayı taklit etme, yani benzer portreler yapma yeteneklerini nasıl da överek vurguladığını şaşkınlık içinde görürüz. Resim sanatında pratik amaçlarla iç içe geçmiş bu yetenek, fotoğrafın bulunuşundan bu yana önemini –eski sanata ilişkin olarak da– sürekli yitirmiştir. Ne var ki Valéry bile söz konusu resim sanatının estetik sahiciliğini, henüz kimyasal olarak arındırılmış bir estetik kavramına sıkı sıkıya bağlı olmayışına borçlu olduğundan kuşkulanmıştır; sanki sanat olarak sanat nihayetinde yalnızca sanat olarak bir ihtirası bulunmadığında serpilebiliyordu; ancak, var olduğu hayal edilen cemaat iradesiyle, böyle bir masumiyet yeniden oluşturulamazdı.

Her halükârda kültür kavramı burjuvazinin ve Aydınlanma'nın yükselişiyle yaşadığı, yaşam süreçlerinden kurtuluşu sayesinde büyük ölçüde nötrleşmiştir. Mevcut olana karşı sivriliği törpülenmiştir. Yaşlı, tevekkül içindeki Hegel'in mutlak tin kavramını *Fenomenoloji*'deki görüşlerinin aksine, sadece dar anlamdaki kültür alanlarına ayıran teorisi, bu durumun teorideki karşılığıdır ve elbette bugüne

kadar da en önemlisidir. Kültürün nötrleşme süreci, onun bağımsız duran, olası her türlü pratikten vazgeçmiş bir şeye dönüşmesi, kültürün kendini yorulmak bilmeksizin arındırdığı mekanizmaya karşı koymadan ve tehlikesizce uyum sağlamasını olanaklı kılıyor. Günümüzde aşırı sanatsal dışavurumlar resmî kurumlar tarafından desteklenebiliyor ve sunulabiliyor, hatta sanatın ortaya konulabilmesi ve bir izleyici kitlesine ulaşabilmesi için bu şart; öte yandan sanat, kurumsal olanı, resmî olanı suçluyor. Bu durum, kültürel olanın nötrleştirilmesine ve nötrleştirilmiş olanın yönetimle bağdaşabilirliğine ilişkin ipuçları veriyor. Kültür kavramı pratikle olası ilişkisini yitirmekle, kendisi de mekanizmanın bir momenti haline gelir; bu momentin meydan okuyan yararsız yanı, işe yaramaz olarak, hatta kötü işlerde yararlı olarak, makine yağı olarak, başka türlü var olan olarak, hakikat dışı olarak, kültür endüstrisinin müşteriler için tasarlanmış metası olarak hoşgörülür. Günümüzde kültür ile yönetim ilişkisindeki sıkıntıda açığa çıkan bilgi budur.

Radikal bir biçimde sosyalleştirilmiş toplumun hiçbir şeyi dışarıda bırakmayışı ve böylelikle ele geçirdiği kültürel olanı etkileyişi, basit bir örnekle gösterilebilir. Kısa bir süre önce küçük bir yazı, bir "broşür" yayınlandı; belli ki Avrupa'da kültür gezilerine katılanların gereksinimleri için hazırlanmıştı, bu yüzden de daima işe yarayabilir. Yaz mevsiminde ve elbette sonbahar aylarında da yapılan belli başlı tüm sanat şenlikleri bu broşürde derli toplu olarak sıralanmıştı. Böyle bir şemanın mantığı çok açıktır: kültür gezisine çıkanlara, zamanlarını düzenleme, kendilerini ilgilendirdiğini düşündükleri şeyleri seçme, kısacası tüm bu şenlikler bir çatı örgütü tarafından nasıl düzenlenmiş ve sıralanmış olabilirlerse, öyle bir plan yapma olanağı tanımaktadır. Bir şenlik, bir sanat festivali fikri, ne kadar sekülarize edil-

miş ve zayıflatılmış da olsa, bir defalık, yeri doldurulamayan o coşkulu an olduğu iddiasına dayanır. Şenlikler, nasıl ortaya çıkıyorlarsa öyle kutlanmalıdırlar; onları planlamak ve örtüşmelerini önlemek gerekmez. Onları ele geçiren ve rasyonelleştiren yönetici akıl, onların şenlikliliğini ortadan kaldırır: bu şenlikli yandan, groteske vardırılmış bir şeyleri, duyarlı kişiler, avangardist olanlar da dahil tüm sözümona kültürel etkinliklerde sezinleyeceklerdir. Gerçi günümüzün, verimliliğe yönelik tanzim anlayışına karşı kasıtlı olarak korunmaya çalışılan bir karşıtlıkta, kültürün bir tür Çingene karavanı gibi ortalıkta dolaşmasına izin verilmektedir, oysa Çingene karavanları devasa bir holde gizlice gezinirler ve kendileri de bunun farkına varmazlar. En ilerici kültürel üretimin bile –diğerlerinin sözünü bile etmiyoruz– en değişik noktalarında gözlemlenen içsel gerilim kaybı, pekâlâ bununla büyük ölçüde açıklanabilir. Kendisinin özerk, eleştirel, karşıt olduğunu iddia eden ve elbette bu iddiayı asla tamamen saf haliyle koruyamayan bir şey, ister istemez körelecektir – hele ki, itkileri kendilerine yabancı, yukarıdan düşünülmüş bir şeye şimdiden eklemlenmişse ve nefes alabileceği mekânı, belki de ancak meydan okuduğu şeyin lütfuyla elde edebiliyorsa.

Burada, vahşileşmiş bir yöneticiler zümresinin ucuzca eleştirilen taşkınlıkları söz konusu değildir. Yönetilen dünyada yöneticiler de bürokratlar kadar günah keçisidirler; nesnel görev ve suç bağlamlarının kişilerin üzerine yıkılması da egemen ideolojinin bir parçasıdır. Paradoksal gelişmeler kaçınılmazdır. Toplumsal ve ekonomik genel eğilim, liberal ya da bireyci üsluptaki geleneksel kültürün maddî zeminini aşındırmaktadır. Kültür yaratıcılarına yöneltilen, yönetim görevinden kendilerini çekmeleri ve dışarıda kalmaları çağrısı kulağa hoş gelmektedir. Bu onların elinden sadece geçimlerini sağlama olanağını almakla kalmaz, on-

ları her türlü etki olanağından, en lekesiz yapıtın bile kuruyup kalmamak için vazgeçemeyeceği, yapıt ile toplum arasındaki temastan da mahrum bırakır. Sisteme bulaşmamışlıklarıyla övünenler, kırsal alandaki sessizler, taşralı, küçük burjuva gericiler olma kuşkusunu uyandırırlar. Üretken zihnin –ve bu her zaman için uyum sağlamamış olandır– kırılgan bir maddî zemini olduğu ve gücünü inatçı bir kendini kanıtlamayla koruduğu yolundaki yaygın iddia bayatlamıştır. Kötü bir durumun yalnızca bugüne özgü bir şey olmaması, artık gereksizleştiği halde onu sürdürme hakkını vermez; daha iyi olanın kendi gücüyle kendini kabul ettireceği, yerleşeceği, artık iyimser, ucuz bir maniden ibarettir. "Çok şey kaybolur gecede". Zaman zaman, Georg Büchner'in Karl Emil Franzos tarafından keşfedilmesi gibi tesadüfî keşifler, insanlık tarihinde zihinsel üretici güçler alanında bile ne kadar çok şeyin anlamsızca yok edildiğini hissettiriyor. Üstelik bu alanda niteliksel bir değişiklik de gerçekleşti. Artık sığınacak bir köşe yok. Avrupa'da da yok; onurlu yoksulluk kalmadı, yönetilen dünyanın dışında kalanların kışı mütevazı bir biçimde geçirme olanakları bile yok. 19. yüzyılda Paul Verlaine'ınki gibi bir yaşamı anımsamak yeter; deklase olmuş bu alkolik, en dibe vurduğu zamanlarda bile Paris hastanelerinde, onu en kötünün ortasında en kötüden koruyan dostane ve anlayışlı hekimler bulabilmişti. Bugün böyle bir şey düşünülemez. Öyle hekimler, öyle dostane insanlar olmadığından değil; yönetilen dünyada insancıllık, herkesin herkesi düşünmesi olarak, belirli bir anlamda kat kat artmıştır. Ancak, tahminen bu hekimlerin, idarecileri nezdinde, serseri dehayı barındırma, onurlandırma, aşağılanmasını önleme yetkileri yoktur. Bunun yerine, ona bir sosyal hizmet nesnesi gözüyle bakılacak, onunla ilgilenilecek, özenle bakılıp beslenecektir; elbette, ama kesinlikle deklase olmuş, toplum dışına itilmiş

Verlaine'ın üretimi için ne kadar uygun olduğu kuşku götürür de olsa kendi yaşam tarzından ve böylelikle tahminen bir zamanlar dünyaya geliş amacı olarak hissettiği şeyden, kendini ifade etme olanağından da koparılacaktır. Toplum için yararlı çalışma kavramı bütünleşik toplumsallaştırmadan ayrılamaz; bir tek bu toplumsallaşmayı olumsuzlamakla yararlılık gösterenlere de zorunlu olarak bu kavram sunulacaktır ve kurtarılmanın, kurtarılan için bir nimete dönüşmesi zordur.

Bu tür bağıntıları göz önünde canlandırabilmek için, İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana kendisi de korkunç bir biçimde nötrleştiren 'sınır durumları' ifadesiyle adlandırılan şeyi akla getirmeye hiç gerek yok – bunların, aşırı olanların bugüne kadar bile kültürel olanın tözselliğinden ayrılamadıkları bilindiği halde: bu alanda, 'ortalama' kavramına yer yoktur. Ne var ki, kültürün burada bizi ilgilendiren toplumsal temel katmanlarındaki değişiklikler, masum olanlara kadar ulaşmıştır. 1920'lerin Viyana'sındaki Schönberg çevresinde, gelenek karşıtları arasında sanat ve yaşama tarzı anlamında geleneğin gücü şaşırtıcıydı. O çevrenin çekiciliğini oluşturan tin, aynı zamanda daha sanatsal, daha seçilmiş, daha duyarlıydı; içinde daha fazla tarih duygusu ve ayrım yapma yeteneği barındırıyordu. Yerleşik fikirleri ve normları çözmeye hazır sanatçılar, monarşinin yıkılmasından sonra bile hâlâ yarı kapalı, yarı feodal olan Avusturya toplumunda belirli bir naiflik ve doğallık içinde varlıklarını sürdürüyorlardı. Kendilerini Viyana konformizmiyle çatışmaya düşüren duyusal kültürlerini ve tahammülsüz inceliklerini tam da bu topluma borçluydular. Sanatsal yeniliklerin pervasızlığı, kibirli bir kaygısızlıkla birleşmişti. Tüm ironilerine ve kuşkularına karşın, henüz sıkı bir bütünlük içindeki toplumsal ve zihinsel düzenin sayısız kategorisini benimsemişlerdi. Bu kategoriler, o neslin küstahça nazikli-

ğinin hiç de önemsiz olmayan bir koşulunu oluşturuyordu. Geleneği etkili bir biçimde olumsuzlamak için, kendi canlı gücünü donup kalmış olana ve kendinden hoşnut olana yöneltebilmek için, geleneğe adeta doymuş olmak gerekiyordu. Henüz var olmayanın üretimi, ancak var olanın, öznenin enerjilerini biçimlendirmeye ve aynı zamanda onları kendi karşısına koymaya yetecek kadar güçlü olduğu yerde mümkün görünüyordu. Konstrüktivizm ve cam binalar ancak sıcak ortamda ve psikolojik açıdan korunaklı evlerde tasarlanabilir – ve bunu yalnızca lafzen anlamamak gerekir. Ne var ki, kültür ile nesnel koşulları arasında bugün hissedilen gerilim dengesi, kültür için zihinsel açıdan donarak ölme tehdidi oluşturuyor. Kültürün gerçeklikle ilişkisinde, eşzamanlı olmayanın diyalektiği vardır. Ancak, Fransa ve Avusturya gibi, yönetilen dünyaya ve toplumsal modernliğe doğru gelişimin henüz tam olarak oturmadığı yerlerde, estetik modernlik, avangard gelişmiştir. Gerçekliğin tamamen günümüz standardını yakaladığı yerde, bilinç eğilime uyarak düzlenmiştir. Bilinç bütünsel gerçekliğe ne denli sorunsuzca uyum sağlarsa, şu an var olanın ötesine geçme cesareti de bir o kadar kırılmış olur.

Elbette ki, eşzamanlı olmama diyalektiğine hiçbir surette tüm kültürel alanlar girmez, bazıları özellikle en yeni idarî standartları gerektirir. Günümüzde belki de en kuvvetli üretici güçleri masseden ve üreten doğa bilimlerinin tümü böyledir: planlayan bir yönetimin dışında bugünkü görevlerini yerine getiremezlerdi; onların rasyonellikleri, yönetenlerinkine benzer. Ampirik sosyal bilimsel araştırmalarda olduğu gibi *teamwwork*'ün [ekip çalışması], kolektif çalışmanın, çok katmanlı araştırmaların gerekli olduğu her yerde benzer bir durum söz konusudur. Ampirik sosyal bilimsel araştırma, kendisini yönetim kategorilerine göre eğitmekle kalmamıştır; yönetim olmasaydı kaosa düşer, özellikle tesa-

düfî tikel ve birleştirilemez parçalara ayrılırdı. Sanat da tüm bunların karşısına *en bloc* konulamazdı. Temellerinin pratik gereksinimde yatması sayesinde, bugün kimi bakımlardan özel sanat türlerinden daha iyi bir konumda olan mimarlık gibi bir dal bile, yönetim olmadan düşünülemezdi. Her şeyden önce de sinema, gerekli yatırım maliyetlerinin çapı yüzünden, kamusal-idarî planlamaya benzer bir planlamaya muhtaçtır. Gerçi sinemada kaçınılmaz bir biçimde hesap kitap işi olan yanla, konunun hakikati arasındaki çelişki kendini ürkütücü bir biçimde gösterir: sinemanın saçmalığı, bireysel başarısızlıktan çok bu çelişkiden kaynaklanır. Sinemanın ilkesi, planlayan, izleyiciyi de hesaba katan niyettir ki, uyumu bozan da budur.

Yönetim ise, üretken olduğu kabul edilen insana yalnızca dışarıdan dayatılmaz. Kendini onun içinde çoğaltır. Zaman içindeki bir durumun, kendisini onaylayan özneleri yarattığı, harfi harfine kabul edilmelidir. "İnsanların artan organik bileşimi" karşısında kültürü üretenler de korunaklı değillerdir: insanlarda kendiliğinden olanın karşısında bir yönetim aygıtı bölümünün, maddî üretimdekine benzer bir biçimde yayılmasından onlar da kendini koruyamazlar. Böylesi eğilimlere karşı sezgi sahibi olanlar, en avangard sanat ürünlerinde bile maskelenmiş yönetim kategorileriyle karşılaşabilir – hatta en farklılaşmış kişisel heyecanlarda, ses tonunda ve jestlerde bile. Bütünleyici bir konstrüksiyona yönelik, estetik açıdan birçok yerde saptanabilen eğilimlere dikkatinizi çekerim. Bu eğilimler bir tür yukarıdan planlamayı gözetir; bu planlamanın yönetimle olan benzerliği göze batmaktadır. Bu tür yapılanmalar, tamamen önceden belirlenmiş olabilir. Nasıl ki yönetim, Max Weber'in tezine göre, nesnel olarak düzenlenmiş bir işlemden yana bireysel keyfîliği özü gereği büyük ölçüde dışlıyorsa, böyle bir sanatta bireysel müdahale de idea gereği men edilmiştir. Bu

sırada uygulanan işlem biçimleri keyfî olarak düşünülmüş değildir –bu fenomene ağırlık kazandıran da budur– içkin-sanatsal olarak tutarlılıkla geliştirilmişlerdir; bunların tarihini çok gerilere kadar götürmek mümkündür. İşte, genel olarak artan bütünleşmenin bedelini ödeyecek olana sesini veren sanatta, bireysel ve tesadüfî olanın, bundan böyle estetik olarak da dikkat edilmesi gerekenin yeri, asıl yönetimdekinden tamamen farklıdır. Yönetim belirli sınırlar içinde gerçekten rasyonel işlem kurallarıyla, kötü rastlantıyı, insanlar üzerinde körlemesine denetimi, eş dost kayırıcılığını ve iltimas geçmeyi engeller. Gerçi Aristoteles'in *Politika*'sından bu yana, adaletsizliğin gölgesinin, gerçekliğin düzeninde de, adil rasyonel yasaya eşlik ettiğini biliyoruz; öyle ki, yönetim edimlerinin rasyonelliği, Aristoteles'in "hakseverlik" olarak eklediği düzenlemeyi gerektirir. Sanat yapıtının rasyonelliği de sorunsuzca başarılı olmaz. Bu rasyonellik dışardan belirlenmişlik, düzenlenmişlik momentine –aforoz edilmiş öznelciliğe– gizliden gizliye bağlı kalır. Günümüzde her ileri sanatın gerilim alanı adeta iki karşı kutupla tanımlanmıştır: Bir uçta radikal konstrüksiyon, diğerinde bir o kadar radikal karşı çıkış. Taşizmin de [lekecilik] bu perspektiften bakılarak anlaşılması gerekir.

Kültürel kavramının olumsuzlanması, kendini hazırlıyor. Bunun başlıca bileşenleri: özerklik, kendiliğindenlik, eleştiri gibi kavramların hükümsüzleştirilmesi. Özerklik: çünkü özne, bilinçli karar vermek yerine, önceden belirlenmiş olana boyun eğmek zorundadır ve bunu ister; çünkü geleneksel kültür kavramı uyarınca kendisi yasa koyması gereken tin, salt var olanın ezici talepleri karşısındaki güçsüzlüğünü her an deneyimler. Kendiliğindenlik ortadan kaybolur: çünkü bütünün planlanması bireysel heyecana önceldir, onu önceden belirler, bir görünüşe indirger ve özgür bir bütünü doğurması beklenen güçler oyununa artık hiç tahammülü

yoktur. Son olarak eleştiri de yok olur, çünkü kültürel olanın modelini giderek daha çok belirleyen bu süreç içinde, eleştirel zihin, makinedeki kum kadar rahatsızlık vericidir. Antika, "arm chair thinking" [hayattan kopuk düşünce], sorumsuz ve kullanılamaz görünür. Kuşaklar arasındaki ilişki garip bir biçimde tersine döner; gençlik gerçeklik ilkesine dayanır, yaşlılık düşünülebilir dünyalara dalar. Tüm bunları şiddet yoluyla önceden gerçekleştiren ve böylelikle parodik bir biçimde açığa çıkartan Nasyonal Sosyalistler, özellikle eleştirellik kategorisine karşı, eleştirinin yerine kendi sanat görüşlerini, aslında gerçek olan üzerine enformasyonu geçirmekle, eli kulağındaki bir gelişmenin habercileriydiler; enformasyon, eleştirel zihni gitgide daha çok bastırıyor: tamamen avangardist bir dergi, gururla "enformasyon" alt başlığını taşıyor.

En güçlü toplumsal eğilimlerden yalıtılmış ya da uzak olan, ama elbette böyle bir uzaklıktan kesinlikle yarar görmeyen bazı sektörlerde hesap hâlâ açık verirken, resmî kültürde de bir o kadar tam çıkmaktadır. En insanlık dışı durumlarda bile insanî bir şeylerin filizlenmesi için can atan ve "controversial issues"u [tartışmalı konular] gündemine almayan bir insancılık adına, yönetim kurullarının uluslararası ideallerini kendi kanlarıyla yazan UNESCO şairleri yerden pıtrak gibi bitmektedirler. Doğu bloku ülkelerinde resmî makamların, parti görevlilerinin sanatçıları zor yoluyla teşvik ettikleri çocuksu zırvalıkların sözünü bile etmeye değmez. Batı'da genel bağlayıcılığı olan, kalıcı değerleri araştırmaya yönelik projelerin, azgelişmiş ülkelere göz ucuyla bakılarak finanse edilmesine hiç kimse şaşırmayacaktır. Evlenme tekliflerini andıran iyimserlikleriyle, entelektüellerin eleştirel tinine gölge düşüren uysal entelektüeller mebzul miktarda bulunmaktadır. Her zaman, resmî olanda değil insanî olanda dile gelen ve bu yüzden insandı-

şılıkla itham edilen şey, resmî insancılığı tamamlamaktadır. Çünkü eleştiri insanlardan naçizane mülklerini, kendilerini hayırsever hissetmelerini sağlayan örtüyü alır. Örtülülerin öfkesi, –Aydınlanmacı Helvétius'un sözleriyle, hakikat onu dile getirenden başka hiç kimseye zarar vermesin diye– örtüyü parçalayanlara yöneltilir. Farklılık gösterenin de standartlaştırılmaya karşı güvende olmadığına ilişkin hiç de yeni olmayan gözlemim, son zamanlarda konformizm kavramının polemik olarak kullanılmasını gözden düşürmek için istismar edilmektedir; sanki öncesinde bir direniş edimi bulunan, ikinci dereceden bir konformizm varmış da, direnmemek, akıntıyla birlikte yüzmek, daha güçlü tabura dahil olmak daha iyiymiş gibi. Hakikatte ise, konformizm sözcüğü, zülfü yare dokunduğu için, Heinrich Regius'un deyişiyle, azarlanmaktadır.

Müzlerin adıyla yaftalanan, Almanya'ya özgü bir fenomenin de, yönetimin tehdidi altındaki kendiliğindenliği yönetim aracılığıyla, ya da o çevrelerde denildiği gibi "doğru kavrama" aracılığıyla kurtarma yolundaki, kitle psikolojisi üzerinde etkili bir çaba olarak yönetilen kültürde yeri vardır: tinsel olanın pedagojikleştirilmesi adına ne varsa, bu dileğe karşılık düşer. Bunun belirgin sonucu, kendiliğindenliğe teşvik edilen öznenin boyun eğmesi, körü körüne itaat eder duruma gelmesidir. Bu alanın her yerinde, sahihlik jargonuyla konuşulması tesadüf değildir. Söz konusu jargon günümüzde artık sadece dokunaklı bir dalkavukluktaki evrak notlarında karşımıza çıkan eski üslup yönetim diliyle özdeş değildir. Tozlu ve küflenmiş o eski yönetim dili daha çok, tam da yönetim ile kültürün birbirinden ayrılışına tanıklık eder ve böylelikle, kültürü –isteği dışında– onurlandırır. Sahicilik jargonu heterojen olanları bir çatı altında toplar. Bireysel alandan, teolojik gelenekten, varoluş felsefesinden, gençlik hareketinden, askeriyeden, ekspres-

yonizmden alınan dil bileşenleri kurumsal olarak massedilir ve sonra, bir ölçüde yeniden özelleştirilerek, kişilere iade edilir; bu kişiler de şimdi sanki kendileri konuşuyormuşçasına rahat ve özgür, neşeyle görevden ve buluşmadan, sahici bildirimden ve dileklerden söz ederler. Aslında her biri, sanki FM radyosunda kendi kendini tanıtan bir spikermişçesine kurumlanmaktadır sadece. Bir mektupta "yaklaşık olarak" diye bir ifade varsa, birkaç satır sonra mektubu yazanın, yazdığı kişiye yakınlaşma niyetinin ortaya çıkacağından emin olunabilir. Böylelikle kararlaştırılan kişisel temas, kendisine bu şekilde hitap ettiği kişiyi hizmetine çeken bir yönetim sürecinin maskesinden başka bir şey değildir: insaniyet numarası yapmak, muhataplarının, bedeli ödenmeyen hizmetlerde bulunmasını sağlayacaktır.

Bu tür modellerin gösterdiği şey, yine de celallenmeden yönetime isnat edilebilir; yönetime karşı, felsefî açıdan son derece kötü şöhretli bir maneviyat kavramında, sahiciliği garantili, saf bir kültürle avuntu bulunabilir. Bu gibi sözcükleri dillerine dolayanlar, düzene sokulmamış her şeyin üzerine öfkeyle ilk çullananlardır. Hakikatte ise fatura ilk önce kültüre çıkarılır. Gerçekliğin üstünde duran da, gerçeklikten yalıtılmış değildir; ne kadar uzak ve dolayımlı olsa da, fiilî gerçekleştirme için bir talimattır. Bu momentten mahrum kaldığında, kültür bir hiçe dönüşür. Yönetim kültürde yalnızca, kültürün eskiden beri işlediği suçu yineler: kendini bir temsil unsuruna, bir çalışma sahasına ve nihayet kitleleri işleme, propaganda ve turizm aracına dönüştürme suçudur bu. Kültür insanın barbarlıktan arındırılması, insanın ham durumundan, bu durumu şiddete dayalı baskıyla süreklileştirmeden yükseltilişi olarak kavranıyorsa, kültür başarısızlığa uğramıştır. İnsanlarda, insana yaraşır varoluşun koşulları eksik olduğu sürece, kültür onlarda kök salmayı başaramamıştır: insanların yazgıları hakkında-

ki bastırılmış garezlerinden, derinden hissettikleri özgürlük yokluğundan, barbarca patlamalara hâlâ hazır olmaları boşuna değildir. Çöplük olduğunu kendilerinin de az çok bildikleri kültür endüstrisinin çöplüğüne doğru koşmaları, aynı durumun muhtemelen yalnızca görünüşte zararsız olan başka bir veçhesidir. Kültür çoktandır kendisiyle çelişerek, eğitim ayrıcalığının pıhtılaşmış bir içeriği haline gelmiştir; bu yüzden şimdi maddî üretim sürecine, onun yönetilen bir eklentisi olarak katılmaktadır.

Kandırılamayanın da, adeta kuşkucu bir olumluluk ortaya koyması gerekecektir; daha iyi olanın nesnel olanaklılığı ortadan kalktığı için tüm bu zorlukların sayılıp dökülmesiyle yetinmeyecek, kafasını sallayarak bir kenara çekilmeyecektir. Her şeyi bütünün değiştirilmesinden bekleyen radikalizm soyuttur: Değiştirilmiş bir bütünde de birey sorunsalı inatla geri döner. Böyle bir radikalizm, ideasının bir hayalete dönüşmesiyle ve daha iyi olana yönelik her türlü çabadan kendini muaf tutmasıyla, ağırlığını yitirir. Sonra kendisi de daha iyinin sabote edilmesine dönüşür. Aşırı talep de sabotajın üstün bir biçimidir. Öte yandan, şimdi ve burada ne yapılmalı sorusunda, toplumun tümünü kapsayan bir özne tipinin, bir *hommes de bonne volonté* [iyi niyetli insanlar] topluluğunun tasarlandığı gözden kaçırılmamalıdır: bu başarısızlık kaosunu yoluna koymak için tek yapmaları gereken, dev bir yuvarlak masanın etrafına oturmalarıdır. Ancak, kültürel olanda, kriz gibi harcıâlem kavramların artık yeterli olmadığı zorluklar öyle derinde kök salmıştır ki, bireysel *bona volunta*'lara [iyi niyet] dar sınırlar çizilmiştir. Nesnel ve öznel uzlaşmaz çelişkilerin felakete davetiye çıkardığı yerde uyumlu bir irade varmış gibi gösterilemez. Sonuçta, tinin rasyonalizmden aldığı tehdit, bütünün irrasyonelliğinin hiç değişmeden devam ettiğine ve her tikel rasyonelleştirmenin, kör ve uzlaşmaz bir genelin özel

olan üzerindeki baskısını güçlendirerek, bu irrasyonelliğin işine yaradığına işaret ediyor.

Planlama ile kültürel arasındaki çatışkı, planlanmamış olanı, kendiliğinden olanı planlamanın içine alma, ona mekân yaratma, olanaklarını artırma yönündeki diyalektik düşünceyi doğurur. Bu düşünce toplumsal adalet zemininden vazgeçemez. Özellikle teknik üretici güçlerin ütopikliğe varana kadar geliştirilmiş düzeyinde görülebilen desantralizasyon olanakları, bu düşünceye uygun düşer. Planlanmamış olanın özel bir alanda, eğitim sisteminde planlanması, Hellmut Becker tarafından hararetle savunulmuştur; başka alanlarda da benzer bir durum kendisini dayatır. Tüm inandırıcılığına karşın, burada bir gerçekdışılık olduğu hissi tam olarak yok edilemez: planlanmamış olanın kendi kendisinin bir kostümüne, kurgusal bir özgürlüğe dönüştüğü hissidir bu. Bunun için New York'taki yapay sanatçılar mahallesi Greenwich Village'i, Paris'te, Hitler döneminden önceki Rive Gauche* ile karşılaştırmak yeterlidir. New York'taki mahallede özgürlük resmî çevrelerce tolere edilen bir kurum olarak genişlerken, Amerikalıların 'phoney' [sahte] dediği şeye dönüşür; ayrıca, tüm bir 19. yüzyıl boyunca hâkim olan eğilim, sanatçılara özel bir yaşam tarzı ayırma, içinde yaşadıkları burjuva toplumunda itici olan şeyi yapmalarına izin verme eğilimi bile, belki de ilk önce Murger'in *Bohéme* romanında kullandığı dalavereyi barındırmaktadır.

Planlanmamış olanın planlanması, planlanmamış olanın içeriğiyle ne kadar bağdaşabilir olduğunu, yani bu bakımdan planlamanın ne ölçüde "rasyonel" olduğunu önceden kestirmek durumundaydı. Bunun ötesinde "kişi" sorusu,

---

* Seine Nehri'nin sol tarafında, Picasso, Matisse, Hemingway, Fitzgerald gibi pek çok sanatçı ve yazarın yaşadığı bölge – e.n.

yani bu konuda karar verecek merciin kim olduğu sorusu, en büyük zorlukları doğurmaktadır. İlkin, kendi üzerinde enikonu düşünmüş ve tüm bu zorlukların bilincinde olan bir kültür politikasından başka bir şey talep edilmeyecektir: kültür kavramını bir şey gibi, saptanmış bir değer gibi dogmatik bir biçimde belirlemeyip, eleştirel düşünüşleri de içine alan ve devam ettiren bir politika; kendini tanrının isteği olarak yanlış yorumlamayan, kültür inancını sorgusuz sualsiz onaylamayan, yönetim organının bir işlevi olmakla da yetinmeyen bir kültür politikası. Kültürün, toplumun geneliyle iç içe geçmişliğini karartan ve böylelikle iyice iç içe geçen olumsuz naifliği, bir inanç olarak yönetimin olumsuz naifliğine karşılık düşer: tanrı kime bir makam verirse, ona anlama yetisi de verir. Üstüne düşeni yapmak isteyen yönetimin kendinden vazgeçmesi gerekir. Yönetim, hor görülen uzman figürüne gerek duyar. Hiçbir kent yönetimi, resim sanatından ciddi ciddi, nesnel olarak ve ileri düzeyde anlayan insanlara güvenemediği sürece, hangi ressamın resmini satın alması gerektiğine karar veremez. Uzmanların gerekliliği kabul edilerek, hemen akla gelebilecek tüm itirazlara, bu arada en berbatlarına da, yeniden maruz kalınır: bu itirazlara bakılırsa, uzmanların yargısı uzmanlar için bir yargı olarak kalırmış ve bu yaygın lakırdıya göre, kamusal kurumlara yetkilerini veren cemaati göz ardı edermiş; ya da uzman kendisi de zorunlu olarak bir yönetim adamı olduğu için, yukarıdan karar verir ve kendiliğindenliği boğarmış; hatta, uzmanın yetki alanının sürekliliği kesin olmayabilirmiş; bu arada onu aparatçik'ten* ayırmak zor oluyormuş. Belki bunlardan bazılarına katılmak mümkündür, ama herkesin dilindeki, kültürel olanın insanlara kesinlikle bir şeyler vermesi gerektiğine ilişkin argümana kuşkuyla

* Parti aygıtının memuru – e.n.

bakılır: bu argümantasyona göre yönelinmesi gereken bilinç düzeyi, gerçekte kendi kavramının hakkını veren bir kültürün aşması gereken düzeydir. Teşhir edilen modern sanata karşı saldırılar, vergi mükelleflerinin kuruşlarını, onları ilgilendirmeyen ya da onların reddettiği deneyler için israf eden yönetimlere karşı saldırılarla seve seve birleştirilecektir. Bu argümantasyon görünüşte demokratiktir, demokrasinin halkoylamacı biçimlerini sömürerek hayatta kalmak isteyen totaliter teknolojinin bir filizidir; halk ruhunun bu sözcüleri en çok özgür tinli kişilerden nefret eder; onlar küf kokulu geriziliğe sempati duyarlar. Toplumun genel yapısı hakların biçimsel eşitliğini garantilerken, onları hâlâ bir eğitim ayrıcalığı olarak muhafaza eder ve yalnızca çok küçük bir kesime farklılaşmış ve ileri bir tinsel deneyim imkânı verir. Tinsel şeylerin, en başta da sanatın ilerlemesinin, öncelikle çoğunluğa rağmen gerçekleştiği gibi herkesçe bilinen bir gerçek, her türlü ilerlemenin can düşmanlarına, kendi meselelerini canlı bir biçimde anlatmaktan mahrum bırakılmış olan ve elbette bunda hiçbir suçları bulunmayanların arkasına sığınma fırsatı verir. Toplumsal açıdan naif olmayan bir kültür politikası, çoğunlukların gücünden korkmadan, bu bağıntının iç yüzünü görmelidir. Elbette demokratik düzen ile, koşullar sayesinde reşit olmama halinde tutulmaya devam edilenlerin gerçek bilinci arasındaki çelişki, salt kültür politikasıyla ortadan kaldırılamaz. Ne var ki, nihayetinde kültürel olayları yöneten uzmanların da meşruiyetlerini borçlu oldukları temsilî demokrasi, yine de belirli bir dengeye izin verir: *volonté de tous*'un [genel irade] arkasına hilekârca sığınarak nesnel nitelik fikrini yozlaştıran, böylece barbarlığa hizmet eden manevraları engellemeye olanak verir. Benjamin'in, izleyici kitlesinin çıkarını izleyici kitlesine karşı savunmak durumunda olan eleştirmenler hakkındaki sözlerini, kültür poli-

tikasına uygulamak gerekir. Uzmanlar buna yarar. Uzmanlık alanlarının ötesine geçen kişilere duyulan özlem, çoğu zaman yalnızca gericiliğe, ya da iletişim teknisyenlerinin istendiğine işaret eder; çünkü onlar konuyu bilmediklerinden, onlarla daha iyi geçinilebilir ve onlar kendi siyaseţlerinde daha konformist davranırlar. Kültürün saf bir dolaysızlığı yoktur: insanlar tarafından bir tüketim nesnesi olarak gelişigüzel tüketilebildiğinde, insanları maniple eder. Özneler yalnızca kültür tarafından, nesnel disiplinin iletilmesiyle özne olur ve onun yönetilen dünyadaki sözcüleri, her halükârda uzmanlardır. Elbette, otoriteleri salt kişisel prestije ya da ikna kabiliyetine değil, gerçekten konuya hâkim oluşlarına dayanan uzmanlar bulmak gerekir. Kimin uzman olduğuna karar verecek olanın da bizzat bir uzman olması gerekir – bir kısır döngü.

Yönetimlerle uzmanlar arasındaki ilişki yalnızca bir zorunluluk değil, aynı zamanda bir erdemdir. Kültürel olayları, onları günümüzde kaçınılmaz bir biçimde adeta kötürümleştiren piyasanın ya da sözde piyasanın denetim alanından koruma perspektifini açar. Tin, özerk biçimiyle, tüketicilerin kumanda edilmiş ve adeta dondurulmuş gereksinimlerine de en az yönetimlere olduğu kadar yabancılaşmıştır. Yönetimin otoriter bağımsızlığı, konuya yabancı olmayanları yeniden seçerek, söz konusu gereksinimlerin dayatılmasında düzeltmeler yapmalarını sağlar. Kültür alanı –totaliter iktidar sahiplerinin doğrudan emretme yetkisini saymazsak– arz ve talep mekanizmasına hiçbir direniş gösterilmeden teslim edilmiş kalsaydı, böyle bir şey mümkün olmazdı. Yönetilen dünyanın en kuşku götürür yanı –yürütme organlarının bağımsızlaşması– daha iyi olanın potansiyelini barındırır; bu kurumlar, kendilerine ve işlevlerine şeffaflıkla bakabiliyorsa, salt başkaları için var olma ilkesini, aldatıcı halkoylamacı isteklere uyum sağlamayı aşabile-

cek ölçüde güçlendirilirler; söz konusu istekler, kültürel olan her şeyi sözümona yalıtılmışlığından çıkararak, acımasızca ezmektedir. Yönetilen dünya sığınılacak köşelerin kalmadığı bir dünya olabilir, yine de kavrayışlı kişilerin yardımıyla, salt toplumsal seçilimin kör ve bilinçsiz sürecinin yok ettiği özgürlük merkezlerini yaratabilecek bir dünyadır. Yönetimin toplum karşısında bağımsızlaşmasında dile gelen irrasyonellik, kültürde gelişemeyen yanın sığınağıdır. Egemen rasyonellikten sapmaktır onun rasyoneli. Yine de böylesi umutların dayanak noktası olan bilinç düzeyinin yöneticilerde bulunacağını kesin olarak varsaymak imkânsız: onların iktidara ve yönetilen dünyayla özdeş olan tüketim toplumunun ruhuna karşı eleştirel bir bağımsızlığa sahip olmaları gerekir.

Buraya kadar irdelediğim önerilerde bir düşünce hatası daha var ki, onların felç olmasına sebep olabilir. Kültür ile yönetim kategorilerini yalnızca, tarihsel olarak gerçekten de büyük ölçüde oldukları şey olarak, durağan, birbirlerinden tamamen kopuk bloklar, salt verili durumlar olarak görmek gibi yaygın bir kanaat, fazla benimseniyor. Böyle yapmakla, kültür ve yönetim hakkındaki tüm sağlam düşüncelerde eleştirilen şeyleştirmenin tılsımı içinde donup kalınıyor. Bu iki kategori gerçekte ne kadar şeyleştirilmişlerse de tamamen şeyleştirilmiş de değillerdir; en maceralı sibernetik makine gibi, hâlâ canlı öznelere işaret ederler. Bu yüzden, henüz tam ele geçirilmemiş kendiliğinden bilinç, içlerinde dile geldiği kurumların işlevlerini hâlâ değiştirebilir. Şimdilik, liberal-demokratik düzende, bireyin kurumun içinde ve kurumun yardımıyla, onun düzeltilmesine biraz katkıda bulunma olanağı var. Yönetim araçlarından ve kurumlardan, yanılgıya kapılmadan, eleştirel bir bilinçle yararlananlar, salt yönetilen kültürden başka bir şeyi gerçekleştirme olanağına hâlâ sahiptirler. Hep aynı kalan-

lar karşısında kendini gösteren minimal farklar onlara açıktır ve bunlar, ne kadar umarsız da olsa, bütündeki farkları temsil eder; umut farkın kendisinde –sapmada– yoğunlaşmıştır.

1960

ÇEVİREN Mustafa Tüzel

Notlar

1 Bkz. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, 4. Basım. Johannes Winckelmann (ed), Tübingen 1956, 2. yarı cilt, s. 559 vd.

2 *A.g.e.*, s. 569 vd.

3 *A.g.e.*, s. 582.

4 *A.g.e.*, s. 585.

5 *A.g.e.*, s. 586.

DİZİN

CHIN-TAO WU

Kültürün Özelleştirilmesi

1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi

ÇEVİREN Esin Soğancılar

Chin-tao Wu, Kültürün Özelleştirilmesi'nde sanatın 1980'lerden sonra tırmanan "işletmeleşme" sürecini araştırıyor.
Küresel şirketlerin denetimine giren sanat, bu şirketlerin tanıtım, yayılma ve iktidar stratejilerinde kullanılan bir araca indirgeniyor.
Chin-tao Wu, bu indirgemenin altında yatan toplumsal, hukukî, örgütsel süreçleri inceliyor. Örnekler veriyor, vakalar anlatıyor. İşletme kültürünün, sanatın özerkliğini, eleştirel ve siyasal gücünü ne ölçüde aşındırabildiğini düşünmeye yöneltiyor.
Kültürün Özelleştirilmesi, sanat sosyolojisi ve kültürel eleştiri geleneğine çağdaş bir katkı.

SİBEL YARDIMCI

Kentsel Değişim ve Festivalizm:

Küreselleşen İstanbul'da Bienal

İstanbul Bienali, 2005 yılı için kavramsal çerçevesini 'İstanbul' olarak belirledi – hem kentsel mekânın kendisine, hem de bu mekânın dünya açısından taşıdığı anlamın imgesel gücüne işaretle... Küreselleşen İstanbul'da Bienal, tam da bu zamanda İstanbul Bienali'ne eleştirel bir bakış yöneltmeyi öneriyor. Günlük hayatın estetikleşmesi ve tüketim kültürü bağlamında kent-bienal etkileşimine bakıyor. Bir modernleşme ve küreselleşme projesi, İstanbul'u pazarlama stratejisi ve kültürün özelleştirildiği bir ortam olarak Bienal'in toplumsal etkilerini ve iktidarla ilişkisini irdeliyor.

DENİZ ARTUN

Paris'ten Modernlik Tercümeleri

Académie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri

Sarayın ve kilisenin kalesi Fransız Akademisi, 19. yüzyılda yaşanan modernleşme karşısında sarsılmaya başlar. Bu süreçte ortaya çıkan özel akademiler, Paris Güzel Sanatlar Okulu'nun katı lonca disiplinine ve dogmalara dayalı eğitimine meydan okur. Bu özel akademilerin ilkini 1868'de panayır güreşçisi Rodolphe Julian kurar. Güzel Sanatlar Okulu'nun elitist eğitimini herkese açan Académie Julian, toplam on iki atölyeye yayılır. Padişah bursuyla Académie Julian'a gelen ilk Osmanlı öğrencisi Şeker Ahmed Paşa'dır. Julian'ın Şeker Ahmed'in ardından ağırlayacağı ve aralarında Namık İsmail, Nurullah Berk ve İlhan Koman'ın da bulunduğu kırktan fazla sanatçı, bu atölyelerden taşıdıkları sanatta modernleşme tohumunu İmparatorluk ve Cumhuriyet topraklarında yeniden filizlendirmek için çalışır.

THEODOR W. ADORNO

Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi

ÇEVİRENLER Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen

Adorno "Kültür Endüstrisi" kavramını Nazizm sona ererken ortaya atar (1944). Yıllar sonra bu kavrama geri dönerek "Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış" makalesini yazar (1963). Bu arada "Kültür ve Yönetim" üzerine düşüncelerini de yayınlamıştır (1960). Bu kitapta derlenen yukarıdaki üç yazı, gerek kültür kuramı, gerekse kültürel hayatın dönüşümü konusundaki eleştirel çalışmaların vazgeçilmez kaynaklarıdır. 19. yüzyılda, Endüstri Devrimi'nin akılcılığına karşıt bir anlamda tanımlanan sanatın nasıl giderek maddi üretim süreçlerine ve onları yöneten akla yenik düştüğünü anlatırlar. Modern sanatın özerkliğini ve eleştirelliğini yitirmesini incelerler. Adorno'nun düşüncelerinin ufkunda, kültür ve sanat yönetiminin zamanımızdaki baş döndürücü yükselişini izleriz.

Theodor W. Adorno
KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ
KÜLTÜR YÖNETİMİ

Adorno "Kültür Endüstrisi" kavramını Nazizm sona ererken ortaya atar (1944). Yıllar sonra bu kavrama geri dönerek "Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış" makalesini yazar (1963). Bu arada "Kültür ve Yönetim" üzerine düşüncelerini de yayınlamıştır (1960). Bu kitapta derlenen yukarıdaki üç yazı, gerek kültür kuramı, gerekse kültürel hayatın dönüşümü konusundaki eleştirel çalışmaların vazgeçilmez kaynaklarını oluşturur. 19. yüzyılda, Endüstri Devrimi'nin akılcılığına karşıt bir anlamda tanımlanan sanatın nasıl giderek maddi üretim süreçlerine ve onları yöneten akla yenik düştüğünü anlatırlar. Endüstriyel mantığın ve bürokratik işletme disiplinlerinin denetimine giren modern sanatın özerkliğini ve eleştirelliğini yitirmesini incelerler. Adorno'nun düşüncelerinin ufkunda, kültür ve sanat yönetiminin zamanımızdaki baş döndürücü yükselişini izleriz.

Adorno kültür endüstrisinin gidişatını da, yol açtığı tehdidi de açıkça görmüştür. En kötümser tahminlerinin zamanla gerçekleşmesi, kültür endüstrisi üzerine yazdıklarının, rahatsız edici de olsa, ne kadar çağdaş olduğunu gösterir.

J.M. Bernstein

Kapak: Andy Warhol, *Marilyn* (detay), 1967.

ISBN-13: 978-975-05-0525-6



İLETİŞİM 1251
SANAT HAYAT DİZİSİ 12